متن و معنی

خورشید احمد

متن و معنی

(تنقیدی مضامین کا مجموعہ)

خورشید احمد

ابلاغ پبلیکیشنز، علی گڑھ

MATN -O- MANI
(Literary Criticism)
by
KHURSHEED AHMAD
First Edition - 2001
Price ———— Rs. 125/

اشاعت اول: ۲۰۰۱ء
تعداد: ۴۰۰
طباعت: مسلم ایجوکیشنل پریس بنی اسرائیلان، علی گڑھ
کمپوزنگ: حسان احمد القاسمی
(مسلم ایجوکیشنل پریس، بنی اسرائیلان علی گڑھ)
قیمت: ۱۲۵ روپے
پروف ریڈنگ: محمد موصوف احمد

ملنے کے پتے :۔

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی، مارکیٹ، علی گڑھ
مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ
دانش محل ۔ امین الدولہ پارک ۔ امین آباد ۔ لکھنؤ
ابلاغ پبلیکیشنز ۴/۳، فردوس نگر، قلعہ روڈ علی گڑھ

شمس الرحمٰن فاروقی

کے

نام

ع ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

ترتیب

☆☆☆

سر سید کی بدیعیات کا ایک پہلو: تمثیل

سر سید کی نثر کا بدیعیاتی یعنی رٹاریکل تجزیہ ہونا ابھی باقی ہے۔ حالانکہ بدیعیات سے ہماری مُراد اگر یہ ہو کہ کون کس غرض کے تحت، کس موضوع پر، کس کی طرف مخاطب ہے، تو سر سید کی نثر بدیعیاتی شعور کا اعلیٰ نمونہ ثابت ہوگی۔ بدیعیات کے لوازم یعنی متکلم، مُخاطب، موضوع اور مدّعا ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں ہوتے، بلکہ ایک دوسرے سے متاثر ہوتے اور ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ہماری قدیم بدیعیات میں موضوع کو مرکزی اہمیت حاصل تھی اور سر سید کی بدیعیات میں موضوع کی جگہ مخاطب نے لے لی ہے۔ اسے بالفاظ دیگر یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ سر سید کی کسی تحریر یا تقریر میں کون سا بدیعیاتی حربہ استعمال ہو، اس کا تعین اس بات سے نہیں ہوگا کہ موضوع کی حیثیت کیا ہے، بلکہ اس سے ہوگا کہ مخاطب کی حیثیت کیا ہے؟ اُن کے ہاں جب مخاطب کی حیثیت بدلتی ہے، تو اُسی کی مُناسبت سے مُتکلم کی حیثیت بھی بدل جاتی ہے، جسے ہم آج کی اصطلاح میں پرسونا کہتے ہیں۔ سر سید کے یہاں پرسونا کا تنوع ایک الگ بحث کا متقاضی ہے۔ اسی طرح مخاطب کی رعایت سے اُن کا لہجہ بھی تبدیل ہوجاتا ہے۔ مثال کے طور پر، وہ اپنی تفسیر

میں علماء فضلاء پر جس طرح ہنستے ہیں اور اپنے مضامین میں عامۃ الناس سے جس دردآمیز لہجے میں گفتگو کرتے ہیں، وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ حالانکہ تفسیر جیسے سنجیدہ مبحث میں، ہنسنے کی گنجائش کہاں تھی؟ یہاں بھی نکتہ یہی ہے کہ اُن کے بدیعیاتی حربے مخاطب کی متابعت کرتے ہیں نہ کہ موضوع کی۔ اِس موضوع اور مخاطب کے نکتے کی وضاحت ایک مثال سے ہو سکتی ہے۔ خدا نے قرآن میں فرمایا ہے: ''اللہ کچھ شرماتا نہیں ایک مچھر کی یا اُس سے بھی بڑھ کر مثال کہنے میں۔'' اِس آیت کی تفسیر کی تین مثالیں درجِ ذیل ہیں:

''قرآن میں متعدد مقامات پر توضیحِ مُدعا کے لیے مکڑی، مچھر وغیرہ کی جو تمثیلیں دی گئی ہیں، اُن پر مخالفین کو اعتراض تھا کہ یہ کیسا کلامِ الٰہی ہے جس میں ایسی حقیر چیزوں کی تمثیلیں ہیں۔ وہ کہتے تھے کہ اگر یہ خدا کا کلام ہوتا تو اس میں یہ فضولیات نہ ہوتیں۔''

(تفہیم القرآن۔ ص ۵۹)

''مثال کی غایت ہی یہ ہے کہ وہ مسئلے کو ذہن کے سامنے زیادہ کھول کر اور زیادہ وضاحت کے ساتھ لے آئے۔ اب یہ مقصد جس مثال سے پورا ہو سکے، اسی کو بہترین کہا جائے گا، خواہ وہ چیز جو مثال میں پیش کی گئی ہے، بجائے خود کیسی ہی ہو۔ مچھر بظاہر ایک بہت حقیر اور بے حقیقت سی مخلوق ہے۔ اب جہاں حقیر کی بے حقیقتی بیان کرنا ہوگی، وہاں موزوں مثال ظاہر ہے کہ مچھر ہی کی ہوگی۔ پھر اس پر اعتراض کرنا کیسی سفاہت کی دلیل تھی۔''

(تفسیر ماجدی۔ ص ۵۶)

''شے حقیر کو حقیر سے ہی مثال دے کر بیان کرنا چاہیے، جیسا کہ ذی عظمت کو عظمت والی سے، اگرچہ تمثیل دینے والا ہر عظیم سے عظیم ہو۔''

(تفسیر مظہری۔ ص ۶۸)

غور کریں، تو مخالفین کے اعتراض سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اُن لوگوں نے تمثیل کی نوعیت کو تمثیل دینے والے کی ذات سے منسلک کر دیا تھا۔ اب مفسرین کے سامنے مسئلہ یہ تھا کہ کسی طرح تمثیل کو تمثیل دینے والے سے الگ کر دیا جائے۔ چنانچہ انھوں نے تمثیل کے توضیحی مدعا کی بحث اُٹھا کر اُسے الگ بھی کر دیا۔ اس خیال کا سب سے عمدہ اظہار صاحب تفسیر مظہری کے اس جملے میں ہوا ہے، کہ ''شے حقیر کو حقیر سے ہی مثال دے کر بیان کرنا چاہیے جیسا کہ ذی عظمت کو عظمت والی سے، اگرچہ تمثیل دینے والا ہر عظیم سے عظیم ہو۔'' مفسرین کے اس خیال کو اگر زیرِ تحریر مضمون کی زبان میں پیش کیا جائے تو کہا جائے گا کہ تمثیل جو ایک بدیعیاتی حربہ ہے، اس کے استعمال کا تعین اس بات سے نہیں ہوگا کہ مُتکلم کی حیثیت کیا ہے، بلکہ اس سے ہوگا کہ موضوع کی حیثیت کیا ہے۔ تفسیر کی ان مثالوں میں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ مخاطَب کہیں زیرِ بحث نہیں آیا۔ اب سرسید سے اس آیت کی تفسیر سُنیے:

> ''تمام مفسرین اس آیت کی نسبت لکھتے ہیں کہ خدا تعالیٰ نے قرآن میں مکھی و مکڑی و چیونٹی کا ذکر کیا ہے۔ اس پر کافر ہنستے تھے اور کہتے تھے کہ ایسی حقیر چیزوں کا ذکر کرنا خدا کی شان کے لائق نہیں ہے، اس پر یہ آیت نازل ہوئی کہ مچھر یا اُس سے زیادہ حقیر چیز کی مثل کہنے میں خدا شرماتا نہیں۔ مگر اس صورت میں اس آیت کو پہلی و پچھلی آیتوں سے کچھ تعلق نہیں رہتا۔ بلکہ اس آیت سے اس بات پر اشارہ پایا جاتا ہے کہ اوپر کی آیتوں میں جو بیان جنت و نار کا ہوا ہے وہ صرف بطور ایک حقیر مثل کے ہے۔ مگر اللہ تعالیٰ حقیر سے حقیر مثل کہنے میں بھی نہیں شرماتا۔ جو سعید ہیں وہ اُس کا مقصد سمجھتے ہیں اور ہدایت پاتے ہیں اور جو شقی ہیں وہ اُس کے مقصد پر غور نہیں کرتے بلکہ حقارت سے دیکھتے ہیں اور گمراہ ہوتے ہیں۔''
>
> (تفسیر القرآن۔ ص ۴۲)

سرسید اس تفسیر میں تمثیل کے ترغیبی تفاعل کو زیرِ بحث لاتے ہیں، جس کا براہِ

راست تعلق مخاطب سے ہے، جیسا کہ ''سعید'' اور ''شقی'' کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے اور'' حقیر مثل'' سے ان کی مُراد صرف مکھی مچھر کا جثہ میں حقیر ہونا نہیں ہے، بلکہ اُن کی مُراد یہ بھی ہے کہ تمثیل کی ماہیت ہی ایسی واقع ہوئی ہے کہ وہ توضیحی تفاعل کماحقہٗ انجام نہیں دے سکتی۔ لیکن ساتھ ہی اس کا ترغیبی تفاعل اتنا زبردست ہے کہ ''اس واسطے ہر ایک پیغمبر کو بلکہ ہر ایک رفارمر یعنی مصلح کو اُس منفعت و مضرت کو کسی تمثیل و تشبیہ سے بتانا پڑتا ہے۔'' [۱]

سرسید کی تفسیر میں یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ انھوں نے متکلم کو خارج کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔

سرسید اپنی تحریروں میں تمثیل کا استعمال موضوع کی رعایت سے نہیں، بلکہ مخاطب کی مُناسبت سے کرتے ہیں۔ چنانچہ اپنے ایک مضمون '' کانشنس'' میں ختمِ رسالت کی وضاحت اس طرح کی ہے:

'' فرض کرو کہ ایک صندوقچہ تھا اور اُس میں گُلاب کا نہایت خوشبودار ایک پھول رکھا تھا۔ بہت لوگ کہتے تھے کہ اِس میں گُلاب کا پھول ہے۔ اُس کی خوشبو سے اور ، اور نشانیوں سے سمجھاتے تھے۔ بہت لوگ مانتے تھے، بہت نہ مانتے تھے۔ ایک شخص آیا اور اُس نے وہ صندوقچہ کھول کر سب کو وہ پھول دکھا دیا۔ سب بول اُٹھے کہ اب تو حد ہوگئی، یعنی یہ بات ختم ہوگئی۔ اب اس کے کیا معنی ہیں؟ کیا یہ معنی ہیں کہ کوئی دوسرا شخص اِس صندوقچے کو نہیں کھولنے کا اور وہ پھول کسی کو نہیں دکھانے کا؟ یہ مطلب سمجھنا تو محض بیوقوفی کی بات ہے۔ بلکہ مطلب ہے اس امر کا ثابت کرنا کہ اِس صندوقچے میں پھول ہی ختم ہوگیا یا انتہا کو پہنچ گیا۔ اب اس سے زیادہ کوئی نہیں کرسکتا۔ پس یہی معنی ختمِ رسالت کے ہیں۔''

(تہذیب الاخلاق۔ ص ۱۷، ۱۲۹۲ھ)

گو اس تمثیل میں وضاحت کی صفت موجود ہے، مگر موضوع جیسا ذی عظمت ہے، تمثیل ویسی عظمت والی نہیں ہے۔ لہٰذا قدیم بدیعیات کی رو سے اِسے موزوں تمثیل نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن سرسید کی بدیعیات کے لحاظ سے یہ ایک کامیاب تمثیل ہے۔ کیونکہ یہ اُن کے ایک مضمون میں واقع ہوئی ہے۔ اُن کے تمام مضامین کے مخاطب عام لوگ ہیں، جن کے دل و دماغ ابھی ناتربیت یافتہ ہیں اور خود سرسید اِن مضامین میں مصلح کی حیثیت سے موجود ہیں، وہ مصلح جو ''دقیق مسائل کو عام لوگوں کے خیالات کے موافق اس طرح بیان کر دیتا ہے کہ سب کی تسلی ہو جاتی ہے۔'' [2] ہمارے اِس مفروضے کی تائید اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ خطبات اور تفسیر میں سرسید تاریخی، لِسانی، منطقی اور نفسیاتی دلائل سے کام لیتے ہیں۔ لیکن تمثیل سے استدلال نہیں کرتے۔ مگر اُن کے مضامین میں تمثیلوں کی بہتات ہے۔ اِس کی وجہ یہی ہے کہ اِن کتابوں کا مخاطب انگریزی تعلیم یافتہ عقلیت پسندوں کا طبقہ ہے اور خود سرسید کا پرسونا یہاں ایک محقق مدقق عالم کا پرسونا ہے۔ ایسے مخاطبین کے لیے تمثیلی استدلال بہت بودا ثابت ہوتا اور ایسے عالم کے شایانِ شان نہیں ہوتا۔ پھر بھی اپنی تفسیر میں ایک جگہ حقیقتِ نبوت پر استدلال کے لیے تمثیل کا سہارا لیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''اِن واقعات کے بتلانے کو، اگرچہ یہ قول یاد آتا ہے کہ ''قدر ایں بادہ ندانی بخدا تا نہ چشی''، مگر ہم بطور تمثیل کے، گو وہ کیسی ہی کم رتبہ ہو، اِس کا ثبوت دیتے ہیں۔ ہزاروں شخص ہیں جنھوں نے مجنونوں کی حالت دیکھی ہوگی، وہ بغیر بولنے والے کے اپنے کانوں سے آوازیں سنتے ہیں۔ تنہا ہوتے ہیں مگر اپنی آنکھوں سے اپنے پاس کسی کو کھڑا ہوا باتیں کرتا ہوا دیکھتے ہیں۔ وہ سب اُنھیں کے خیالات ہیں جو سب طرف سے بے خبر ہو کر ایک طرف مصروف اور اس میں مستغرق ہیں اور باتیں سُنتے ہیں اور باتیں کرتے ہیں۔ پس ایسے دل کو جو فطرت کی رُو سے تمام چیزوں سے

بے تعلق اور روحانی تربیت پر مصروف اور اُس میں مستغرق ہو، ایسی واردات کا پیش آنا کچھ خلافِ فطرتِ انسانی نہیں ہے۔ ہاں ان دونوں میں اتنا فرق ہے کہ پہلا مجنوں ہے اور پچھلا پیغمبر گو کہ کافر پچھلے کو بھی مجنوں بتاتے ہیں۔

(تفسیر القرآن۔ص ۲۹)

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ سرسید نے یہ کیوں کہا کہ "ہم بطور تمثیل کے، گو وہ کیسی ہی کم رُتبہ ہو، اس کا ثبوت دیتے ہیں۔" آخر اس اعتذار کی ضرورت کیا تھی؟ اگر موضوع کے لحاظ سے یہ تمثیل کم رتبہ ہے، تو اس لحاظ سے ختمِ رسالت والی تمثیل بھی تو کم رتبہ تھی۔ وہاں اعتذار کی ضرورت کیوں نہ پیش آئی۔ صاف ظاہر ہے کہ وہاں مخاطب عامۃ الناس تھے اور متکلم مصلح تھا۔ یہاں مخاطب تربیت یافتہ اذہان ہیں اور متکلم عالم متبحر ہے۔ وہاں تمثیل کا محض ترغیبی پہلو پیش نظر تھا۔ یہاں تمثیل کی فطری کم زوری بھی، جسے استدلال کا بودا پن کہنا چاہیے، معرضِ بحث میں آ گئی۔ اس لیے وہاں اعتذار نہ کیا اور یہاں معذرت کی ضرورت پیش آئی۔

اسی تفسیر میں سرسید دوسری جگہ کہتے ہیں:

"علمائے اسلام نے انبیاء اور عام انسانوں میں بجز اس کے کہ اُن کو ایک عہدہ مل گیا ہے، جو ممکن تھا کہ اُن میں سے بھی کسی کو مل جاتا اور کچھ فرق نہیں سمجھا اور اسی لیے اشاعرہ و ماتریدیہ نے نبی اور امت کی مثال سُلطان ورعیت کی سمجھی ہے مگر میری سمجھ میں یہ مثال ٹھیک نہیں ہے۔ نبی اور اُمت کی مثال راعی و غنم کی سی ہے گو نبی و اُمت انسانیت میں شریک ہیں جیسے راعی و غنم حیوانیت میں۔ نبی و اُمت میں فطرت نبوت کی ایسی ہی فصل ہے، جیسے کہ راعی و غنم میں ناطیقت کی۔" ۳

لیکن اس کا تعلق براہِ راست ہمارے موضوع سے نہیں بلکہ یہ ایک ممثّل بہ کے بجائے دوسرے کی موزونیت سے متعلق ہے۔ اسی طرح سرسید ''خطبات'' میں مذہب کی تین تمثیلوں کو زیرِ بحث لاتے ہیں، جن میں دو کو رد اور ایک کو قبول کرتے ہیں۔ بعض علماء نے مالک اور غلام سے مذہب کی تمثیل دی ہے۔ شاہ ولی اللہ اور سرسید دونوں ہی اِسے غلط قرار دیتے ہیں۔ بعض عالموں نے مالک اور بیمار غلام سے مذہب کی تمثیل دی ہے۔ شاہ ولی اللہ اِسے صحیح اور سرسید اِسے غلط سمجھتے ہیں لیکن

''بعضے عالموں نے مذہب کی تمثیل ایسے طبیب سے دی ہے جو نہ تو خود کسی چیز کو امرت بتاتا ہو اور نہ کسی کو ہلاہل ٹھہراتا ہو۔ بلکہ ہر چیز میں قدرت نے جو اثر رکھا ہے اسی کو بتاتا ہوتا کہ جو لوگ صحیح ہیں اپنے حفظِ صحت کے اصول جانیں اور جو بیمار ہیں وہ حصولِ صحت کی دوا کو پہنچائیں اور مذہب بہ نسبت اِس کے کہ صرف بیمار غلاموں ہی کے لیے ہو، سب کے لیے عام ہو جائے۔'' [۲۴]

شاہ ولی اللہ اِس تمثیل کو صحیح نہیں مانتے۔ سرسید اِسی کو صحیح قرار دیتے ہیں۔ تمثیل کی یہ بحث بھی ہمارے موضوع سے متعلق نہیں۔ لیکن اِس میں کوئی شک نہیں کہ یہ تمثیل سرسید کے وژن کی تمثیلِ عظمیٰ ہے جو اُن کے تمام عملی اور تحریری کارناموں کے بطون میں روح کی طرح موجود ہے۔ اس میں ایک نکتہ یہ بھی ہے اگر مرض بدل گیا تو اس کی دوا بھی بدل جائے گی۔ اور حفظِ صحت کا پہلو حسبِ سابق قایم رہے گا۔ جو لوگ دینی اور دنیاوی معاملات میں سرسید کے پیش کردہ حل کو عارضی و سطحی سمجھتے ہیں اور کسی بنیادی دائمی حل کے فقدان کا شکوہ کرتے ہیں اُنھیں سرسید کی اس تمثیلِ عظمیٰ کی حکمت پر غور کرنا چاہیے۔ مثال کے طور پر اگر سرسید ہمارے زمانے میں ہوتے، جو فرائڈ اور یونگ کا زمانہ ہے، عقلیت پر غیر عقلیت کے استیلا کا زمانہ ہے، تو کیا پھر بھی وہ عقلیت پسند کے لبادے میں ظاہر ہوتے اور مثلاً نبوت کی

تصریح کے لیے فی الحال متروک لیکن اُس دور میں مقبول فیکلٹی سائیکالوجی سے مدد لیتے؟ اُن کے طریقِ کار کو دیکھتے ہوئے ہمارا جواب ہے کہ نہیں۔ بہر کیف اس مختصر بحث سے ہمارے اِس مفروضے کی تائید ہوگی کہ سرسید کے ہاں تمثیل کا صرف تزیینی اور عمومی حیثیت سے نہیں ہوا ہے بلکہ اِسے ایک خاص متکلم (مصلح) نے ایک خاص مخاطب کے لیے ایک خاص موقع (مضامین، نہ کہ تفسیر وخطبات) پر ایک خاص مقصد (توضیح ر ترغیب) کے تحت ایک بدیعیاتی حربے کے طور پر استعمال کیا ہے۔

اور اس اِعتبار سے دیکھا جائے تو سرسید قرآن مجید، مثنویِ معنوی اور گلستانِ سعدی کی محترم تمثیلی روایت کے پاس دار نظر آتے ہیں۔

حواشی

۱۔ تفسیر القرآن، جلد اول، ص ۷۳ مطبع مفید عام آگرہ۔ ۱۹۰۳ء

۲۔ مضمون ''کانشنس'' تہذیب الاخلاق۔ ص ۱۷ ۱۲۹۲ھ

۳۔ تفسیر القرآن۔ جلد اول۔ ص ۳۱۔ مطبع مفید عام آگرہ۔ ۱۹۰۳ء

۴۔ الخطبات الاحمدیہ۔ ص ۷۔ مطبع فیض عام، واقع علی گڑھ۔ سنہ ندارد

(مطبوعہ، سہ ماہی ''فکر ونظر'' علی گڑھ۔ سرسید نمبر، اکتوبر ۱۹۹۲ء)

نذیر احمد کا فکشن: فکری و فنی تناظر

اس مضمون کا مقصد نذیر احمد کے فکشن سے متعلق اگلے نقادوں کے مطالعات کی تردید یا تائید کرنا نہیں ہے۔ بلکہ ان کی کوششوں کا تسلسل قائم رکھتے ہوئے اصلاحی ناول کا ایک واضح تصور پیش کرنا ہے، اور اس طرح کہ نذیر احمد کے ناولوں کی تحسین کا ایک وسیع اور مناسب تناظر فراہم ہو سکے۔

حالی نے حیاتِ جاوید میں ایک موقع پر لکھا ہے کہ

> "جب مراۃ العروس پہلی بار چھپ کر شایع ہوئی، تو جو نقشہ اُس میں عورتوں کی اخلاقی حالت کا کھینچا گیا تھا، اُس کو دیکھ کر سرسید کو نہایت رنج ہوا تھا اور وہ اس کو مسلمان شرفاء کی زنانہ سوسائٹی پر ایک قسم کا اتہام خیال کرتے تھے۔"[1]

اسی دور کے ایک ناول اصلاح النسا (۱۸۸۱ء) میں مرآۃ العروس کا حوالہ آ گیا ہے۔ (مصنفہ کا نام رشیدۃ النسا ہے جو اب تک کی اطلاع کے مطابق پہلی خاتون ناول نگار تصور کی جاتی ہیں۔) ایک موقع پر دو کردار آپس میں گفتگو کرتے ہیں:

"لاڈلی:۔ہاں مولوی نذیر احمد صاحب نے بھی کتابیں لکھی ہیں۔ایک مرآۃ العروس جو لکھی ہے۔جس میں اکبری اصغری کا حال لکھا ہے تو کیا سب اصغری ہو گئیں۔کوئی اکبری دنیا میں باقی نہیں رہی۔؟"

اشرف النساء:۔۔۔۔۔ اگر سب اصغری نہیں ہوئیں، جب بھی سو۱۰۰ میں پچھتر تو اصغری ہو گئیں اور پچیس اکبری باقی رہیں، تو کیا یہ فائدہ نہیں ہوا۔" ۲

مرآۃ العروس سے متعلق سر سید کے ردِعمل اور اصلاح النسا کے افسانوی کرداروں کے ردِعمل میں جو فرق ہے، وہ اس لیے اہم ہے کہ مرآۃ العروس کو معاشرتی اعمال و افعال کے آئینے کے طور پر نہ دیکھنا چاہیے بلکہ تنبیہی اور تقلیدی مثالی نمونے کے لحاظ سے دیکھنا چاہیے، کیونکہ اس کے اصلاحی مقصد کا تقاضا یہی ہے۔اور اس کے پس پشت نکتہ یہ ہے کہ ہر لکھنے والا چند چیزوں کا انتخاب کرتا ہے اور جب ایک بار چند چیزوں کو منتخب کر لیا گیا، تو اِس کے ساتھ ہی دوسرے امکانات خود بخود خارج ہو جاتے ہیں۔پری کہانیوں میں خارجی دنیا سے مطابقت کی کم سے کم پروا کی جاتی ہے۔لیکن اپنی مخصوص رسومیات کی بنا پر غالباً یہ سب سے زیادہ پابند بیانیہ صنف ہے۔انتخاب کی یہی پابندی آزادی کی بے عنانی کو روکتی ہے۔یہ اگر ایک طرف چند امکانات کو بروئے عمل آنے کا موقع دیتی ہے تو چند دوسرے امکانات کو بروئے کار آنے سے روکتی بھی ہے۔یہی وجہ ہے کہ اگر کوئی ناول نگار سماجی حقیقت نگاری پر مبنی ناول لکھنا چاہتا ہے تو اپنے کرداروں کو مخصوص سماجی سیاق میں بلکہ طبقاتی سیاق میں رکھ کر دیکھتا ہے۔اگر فطرت پسند میلان رکھنے والا ناول نویس اپنے کرداروں کے گرد جزئیات و تفصیلات کے گھنے جال بنتا ہے، تو اُس سے یہ دکھانا مقصود ہوتا ہے کہ اُس کے کردار اتنے خود مختار نہیں ہیں کہ خارجی حالات کے دباؤ سے ماورا جا سکیں۔اُن کی پسپائی اُن کا مقدر ہے۔اِسی طرح کوئی لکھنے والا اگر، کرداروں کی داخلی زندگی کو پیش کرنا چاہتا ہے، تو اُس کے یہاں ذہنی واردات کے مقابلے میں خارجی حالات کا تذکرہ برائے نام ہوتا ہے۔اِس لیے ایک قسم کے ناول کو دوسری طرح کے ناول کی توقعات کے ساتھ پڑھنا غلط قرأت کو راہ دیتا ہے۔

نذیر احمد کے ناول جب اصلاح کے عمل کو منتخب کرتے ہیں تو ہمیں اُن کا مطالعہ اِسی نقطۂ نظر سے کرنا چاہیے، کیونکہ اِس طرح اُن کے فن کے بہت سے پوشیدہ نکات ہم پر واضح ہوں گے جواب تک نہیں ہو سکے۔

نذیر احمد کے ناولوں کی حقیقت اور غایت کو نظر انداز کرنے کے سبب مختلف قسم کی فنی غلط فہمیاں ہماری تنقید میں راہ پا گئی ہیں۔ مثال کے طور پر پروفیسر آل احمد سرور کو اس امر کا احساس تو ہے کہ ''نذیر احمد کی کہانیاں تعلیمی، اخلاقی اور مذہبی نقطۂ نظر سے لکھی گئی تھیں۔ یہ شروع سے مقصدی تھیں اور اصلاحی۔'' لیکن اِس کے باوصف وہ نذیر احمد کی کردار نگاری سے مطمئن نہیں۔ اُن کا خیال ہے اور اِس خیال کو اُردو میں بہت شہرت ملی کہ ''نذیر احمد کردار نگاری کے گر سے پوری طرح واقف نہیں۔ اُن کے کردار فرشتے ہوتے ہیں یا شیطان۔'' ۱۳ اگر افسانوی کرداروں سے بحث کرنے کے لیے حقیقی زندگی کے کرداروں کو معیار تسلیم کرلیں تو سرور صاحب کی شکایت بجا معلوم ہوتی ہے۔ لیکن بیانیہ کے جدید نظریہ ساز اِس طریقۂ تعبیر کو درست نہیں سمجھتے۔ وہ افسانوی اشخاص اور حقیقی زندگی کے اشخاص کو الگ الگ تصور کرتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ فکشن میں کردار تفاعلی حیثیت رکھتے ہیں یعنی اُن کی تشکیل کسی خاص مقصد کے لیے ہوتی ہے، جب کہ حقیقی افراد اپنی انفرادی خودمختاری کے حامل ہوتے ہیں۔ اِسے ثابت کرنے کے لیے جدید نظریہ ساز کئی طرح کی دلیلیں پیش کرتے ہیں۔ اُن میں سے ایک یہ ہے کہ حقیقی اشخاص اپنے ماحول کی پیداوار ہوتے ہوئے بھی اُس سے ماورا جا سکتے ہیں لیکن فکشن کے کرداروں کو اُن کے ماحول سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اِس کے معنی یہ ہیں کہ اگر ہم سوال کریں کہ حقیقی زندگی میں زید اگر بکر کی صورتِ حال سے دوچار ہو، تو اُس کا طرزِ عمل کیا ہوگا؟ اِس سوال کے جواب میں معقول حد تک قیاس آرائی کی جا سکتی ہے۔ لیکن اگر پوچھا جائے کہ توبۃ النصوح کا کلیم ابن الوقت کی صورتِ حال میں کیسا برتاؤ کرے گا، تو اِس کا نتیجہ ناقابلِ توثیق قیاس آرائیوں کی شکل میں ظاہر ہوگا۔ اِس کی دوسری دلیل یہ ہے کہ افسانوی کردار کے تجزیے سے متعلق معمولی سے معمولی تفصیل بھی بنیادی اہمیت رکھتی ہے اور اسے ہم نظر انداز نہیں کر سکتے۔ مگر حقیقی افراد کے بارے میں

کوئی فیصلہ دیتے وقت ہم کئی باتوں کو غیر ضروری اور اتفاقی سمجھ کر نظر انداز کر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر کسی حقیقی شخص کے نام کے بارے میں ہم یہ توقع نہیں کرتے کہ وہ نام اُس شخص کی سیرت پر کوئی روشنی ڈالے گا۔ لیکن افسانوی فرد کے نام سے ہم بجا طور پر یہ توقع کرتے ہیں کہ یہ نام اُس افسانوی شخص کے کسی مخصوص وصف کا اشاریہ ہوگا۔ اِس مختصر بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ ہمیں ناول کا تجزیہ کرتے وقت افسانوی کردار اور حقیقی شخص میں خلطِ مبحث سے گریز کرنا چاہیے۔ اِس کے علاوہ یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ انیسویں صدی کے حقیقت پسند ناولوں کے پیشِ نظر یہ خیال عام ہوا کہ ناول کے کردار کو فرشتہ یا شیطان ہونے کے بجائے ہماری روزمرہ زندگی کا عام انسان ہونا چاہیے۔ لیکن اٹھارویں صدی کے ناول نگاروں کا سروکار اور نقاد و قاری کا مطالبہ اس سے مختلف تھا۔ نذیر احمد نے اٹھارویں صدی میں ناول سے متعلق رائج فکر و فن کے عام خیالات سے کسبِ فیض کیا۔ ادب کا جواز فراہم کرنے کے لیے یہ اصول تو بہت پہلے سے موجود تھا کہ اِس کا مقصد بیک وقت تلقین بھی ہے اور تفریح بھی۔ اٹھارویں صدی میں یہ خیال عام ہوا کہ ناول کا خاص کام ''مثال کے ذریعے اخلاق کی تلقین'' ہے یعنی "TO INSTRUCT BY EXAMPLE"۔ رچرڈسن کہتا تھا کہ اس کے قصوں کو ''تعلیم و تلقین کا آلہ'' تصور کرنا چاہیے۔ ''مثال کے ذریعے تلقین'' پر اصرار کا نتیجہ یہ نکلا کہ نقاد اور قاری دونوں کی طرف سے مطالبہ ہونے لگا کہ ناول کے کردار یا تو بالکل اچھے ہوں یا بالکل بُرے۔ مخلوط قسم کے کردار صحیح ردِ عمل کے تعین میں مزاحم ہوتے ہیں۔ سرور صاحب نذیر احمد کے کرداروں کو فرشتہ یا شیطان دیکھنا نہیں چاہتے بلکہ انھیں مخلوط کردار (MIXED CHARACTER) کی شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن اٹھارویں صدی کے قاری کے سامنے جب مخلوط کردار آتا تھا، تو وہ چکرا جاتا تھا۔ ایک خاتون ناول نگار فینی برنی نے اپنی ڈائری میں لکھا ہے کہ اگر کبھی اس کے قلم سے کوئی مخلوط کردار وجود میں آ جاتا تو اس کے قاری اُس کی تحسین نہ کر پاتے اور برنی کے نام شکایت کا خط لکھتے۔ رچرڈسن کے مشہور کردار LOVELACE کے بارے میں اسی قسم کا اعتراض ہوا، تو اُسے اپنی صفائی میں پس نوشت لکھنی پڑی۔ دراصل ناول میں کرداروں کی نوعیت اُن کے تفاعل کے لحاظ سے متعین ہونا

چاہیے۔ اُن کے حُسن و قبح کا کوئی دائمی معیار قائم نہیں کیا جا سکتا۔ نذیر احمد ایک باشعور فن کار تھے۔ انھوں نے اپنے اصلاحی منصب کے پیشِ نظر ویسے ہی کردار خلق کیے جیسا انھیں کرنا چاہیے تھا۔ کردار کے مثالی نمونوں کی تخلیق اُن کا عیب نہیں، بلکہ اُن کی خوبی ہے۔ اِس کے علاوہ ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے۔ اگر کسی صنف پر سنجیدگی سے غور کرنے کے کوئی معنی ہیں، تو ہمیں ناول اور اخلاق کے رشتے پر بھی سوچنا چاہیے۔ مختلف اصناف کی اخلاقی قدر و قیمت کے بارے میں اکثر غور و فکر کیا جاتا رہا ہے۔ ارسطو کی طرح بہت سے اہلِ نظر یہ محسوس کرتے ہیں کہ بعض اصناف دوسری صنفوں کے مقابلے میں زیادہ اخلاقی اثر کی حامل ہوتی ہیں۔ ارسطو نے اپنی کتاب سیاسیات میں نظموں کی تطہیری قوت سے بحث کرتے ہوئے پر جوش غنائی نظموں کو بالغوں کے لیے مناسب قرار دیا۔ لیکن تنبیہ کی کہ شاعری کی یہ صنف بچوں کی تعلیم کے لیے استعمال نہ کی جائے۔ کیونکہ اُس سے اُن کی اخلاقی قوت کمزور ہوگی۔ ناول کے ظہور کے ساتھ ہی لوگوں نے محسوس کر لیا کہ صنف کی حیثیت سے ناول کا اخلاقی اور سماجی سروکار اِس کی بہت بڑی قوت ہے۔ اِس قوت کا ثبوت مختلف صورتوں میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے رسائل و جرائد میں اکثر ایسے مضامین چھپتے تھے۔ جن میں نوجوانوں اور عورتوں پر ناول خوانی کے اثرات سے متعلق گہری تشویش کا اظہار کیا جاتا تھا۔ جس آسانی سے قارئین ناول کی کہانی اور کرداروں سے مطابقت پیدا کر لیتے تھے، اُس سے ظاہر تھا کہ اِس صنف میں قاری کے عادات و اطوار اور چال چلن کو متاثر کرنے کی اِمکانی طاقت موجود ہے۔ لہٰذا یہ نتیجہ نکالنا آسان تھا کہ ناول کا خطرہ لوگوں کے اخلاقی پہلو کو متاثر کرنے میں مضمر ہے۔ خطرے کی یہ گھنٹی یورپ میں انیسویں صدی تک بجتی رہی۔ فلوبیرؔ کی مادام بواری نے رومانی ناول پڑھے تھے۔ اِس لیے اُس پر اس کا برا اثر بھی پڑا۔ ہمارے ہاں بیسویں صدی تک ہمارے ثقہ بزرگ ناول خوانی کو سختی سے منع کرتے تھے۔ مولانا اشرف علی تھانویؒ نے اپنی مشہور کتاب ''بہشتی زیور'' میں خواتین کو نذیر احمد کے قصے پڑھنے سے روکا تھا۔ اِس سے اور کچھ ثابت ہو نہ ہو، ناول کی اخلاقی قوت کا ثبوت ضرور ملتا ہے۔ خود ہمارے زمانے میں اصناف کے مختلف سماجی اثرات

کی آگہی نے نظریہ سازی کو بھی متاثر کیا ہے۔ میخائل باختن اس بات پر مصر ہے کہ اصناف کی درجہ بندی سماجی حوالے سے ہونی چاہیے۔ وہ ناول کی صنف اور شعری اصناف میں فرق قایم کرتا ہے اور شاعری پر ناول کی صنف کو ترجیح دیتا ہے۔ نذیر احمد کا یہ کارنامہ سنہری حرفوں میں لکھے جانے کے لائق ہے کہ اُن کی فنی بصیرت نے تہذیب نفس کے لیے سب سے پہلے ناول کی صنف اختیار کی۔

پروفیسر احتشام حسین نذیر احمد کے ناولوں میں عصری زندگی کی عکاسی کی داد دیتے ہیں، لیکن ساتھ ہی رائے زنی کرتے ہیں کہ ''اُن کے ناول فن کے کسی مخصوص نظریے کے بغیر لکھے گئے۔'' [۱۳] احتشام حسین کی رائے صحیح نہیں معلوم ہوتی۔ نذیر احمد کے ہاں فکر وفن کا منضبط نظام موجود ہے۔ اِسے دیکھنے کے لیے ہمیں اُن کے ورلڈ ویو یعنی نظریہ کائنات پر غور کرنا ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی بھی فکشن کی تفہیم کے لیے اِس بات کی بڑی اہمیت ہے کہ اُس کے نظریہ کائنات سے آگاہی حاصل کی جائے۔ نظریۂ کائنات کا مفہوم یہ ہے کہ آدمی اپنی دُنیا کو کیسا تصور کرتا ہے۔ اِسی سے انسانی فکر وعمل کی تشکیل ہوتی ہے۔ چنانچہ نذیر احمد کے ناولوں کو سمجھنے کے لیے اُس دور کے اصلاحی نظریے کو خاطرنشین کرنا ضروری ہے۔ اصلاح کے پسِ پشت یہ مفروضہ کارفرما تھا کہ انسانی فطرت تغیر پزیر ہے۔ اگر انسانی فطرت کو تغیر پذیر کے بجائے متعین فرض کر لیا جائے تو اصلاح کی توقع بے کار ثبوت ہوتی ہے۔ اثر پذیری کا یہ تصور ہمارے ہاں قدیم سے موجود ہے، جس کا بہت عمدہ اظہار سعدیؔ کے اُس مشہور قطعے میں ہوا ہے، جس کا آخری شعر ہے۔ جمالِ ہم نشیں درمن اثر کرد۔ وگرنہ من ہماں خاکم کہ ہستم۔ لیکن اِسی کے مقابلے میں متعین فطرت کا تصور بھی موجود تھا، جس کی مثال فارسی ہی کا یہ ضرب المثل شعر ہے۔ عاقبت گرگ زادہ گرگ شود۔ گرچہ با آدمی بزرگ شود۔ یعنی جیسی اصل ہوتی ہے وہ ظاہر ہو کے رہتی ہے۔ تعلیم وتربیت کچھ بھی اثر نہیں کرتی۔ روشن خیالی کے دَور میں، جس کا حصہ نذیر احمد بھی ہیں، انسانی فطرت کی تغیر پذیری پر اصرار کیا گیا اور متعین فطرت کے تصور سے صرفِ نظر کیا گیا۔ اِسی سے سماجی ماحولیت یعنی SOCIAL INVIRONMENTALISM کا اصول مرتب ہوا، جو عہدِ روشن خیالی کے نظریہ کائنات کا

ایک اہم عنصر ہے اور نذیر احمد کے تصور کردار نگاری پر اس کا گہرا اثر ہے۔ سماجی ماحولیت کی روشنی میں نذیر احمد کے کرداروں کا تجزیہ کرنے سے قبل یہ جاننا ضروری ہے کہ اس کا ماخذ اور مفہوم کیا ہے؟ دراصل یہ اصول برطانوی تجربیت Empiricism کے بنیاد گزاروں بیکن، ہابس اور لاک کے خیالات پر مبنی ہے۔ اِن مفکروں نے انسانی کردار کی تشکیل میں سماجی ماحول کے اثر پر بہت زور دیا اور انسان کی تغیر پذیر فطرت کے قدیم خیال کو ایک نیا اور اہم نفسیاتی رخ دے کر اُس میں نئی روح پھونکی۔ سادہ الفاظ میں سماجی ماحولیت کا مفہوم یہ ہے کہ ہر شخص کا نقطۂ نظر، طرزِ زندگی اور عادات واطوار اُس کی پرورش و پرداخت، تعلیم و تربیت اور دوسروں کے ساتھ میل جول اور صحبت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اِس اصول کی بازگشت نذیر احمد کے ہاں مختلف موقعوں پر سُنائی دیتی ہے۔ مثلاً ''رویائے صادقہ'' میں ایک موقعے پر لکھتے ہیں۔

> ''بات یہ ہے کہ انسان اِس طرح کا مخلوقِ ضعیف ہے کہ وہ متاثر ہوتا ہے تعلیم سے، تربیت سے، صحبت سے، سوسائٹی سے، رسم ورواج سے، آب وہوا سے، مزاج شخصی سے، اپنی خواہشوں سے اپنی ضرورتوں سے۔ اور کوئی جان نہیں سکتا کہ یہ سب باتیں جمع ہو کر کیا نتیجہ پیدا کریں گی۔'' ۵

یہ اصول اتنا غیر اہم نہیں، جتنا بظاہر دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ سماجی ماحولیت کا یہ تصور ہی نذیر احمد کی کردار نگاری کی شاہ کلید ہے۔ یہی اُن کے کرداروں کے اعمال و افعال کے کھرے کھوٹے اور غلط صحیح کی شناخت کی کسوٹی ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔ سردست یہاں ایک بات کی صراحت ضروری ہے۔ بیکن، ہابس اور لاک اپنے غور و فکر کا سلسلہ انسان کی انفرادی سائکی سے شروع کرتے تھے، جو کورے کاغذ کی مانند ہے اور جس پر تجربہ نقش گری کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اِن لوگوں کا مرتب کردہ سماجی ماحولیت کا نمونہ اصلاً شخصی اور نفسیاتی ہے، اجتماعی اور تاریخی نہیں۔ چنانچہ یہ نمونہ سماج کی تشکیلِ نو کی سفارش نہیں کرتا۔ حکومت اور معاشرے کو چھیڑتا نہیں، بلکہ موجود مستحکم سماجی، سیاسی نظام سے ہم آہنگ

ہونے کی دعوت دیتا ہے۔ اُن کی سماجی ماحولیت بڑی حد تک تعلیمی اصلاح و ترقی تک خود کو محدود رکھتی ہے۔ لاک وغیرہ رسمی اور غیر رسمی مفہوم میں تعلیم سے غیر معمولی سروکار رکھتے تھے۔

لاک کے تعلیمی تصورات اُس کی کتاب SOME THOUGHTS CONCERNING EDUCATION میں محفوظ ہیں۔[۶] اٹھارویں صدی میں یہ سب سے زیادہ مقبول اور باا ثر کتاب سمجھی جاتی تھی۔ ہمارے پاس اِس امر کا کوئی تحریری ثبوت تو موجود نہیں کہ نذیر احمد لاک کے تعلیمی خیالات سے واقف تھے یا نہیں۔ لیکن جس طرح ہمارے بزرگوں نے اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب و فلسفے سے مختلف سطحوں پر اثر قبول کیا، اس کا قوی اِمکان ہے کہ نذیر احمد لاک کے تعلیمی پروگرام سے متاثر ہوئے ہوں۔ کیونکہ دونوں کے درمیان تعلیم و تربیت اور صحبت کے اچھے بُرے اثرات کے سلسلے میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے۔ نذیر احمد کا فکشن تو ہمارے سامنے ہے۔ لاک کی کتاب مذکورہ سے جستہ جستہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

" OF ALL THE MEN WE MEET WITH, NINE PARTS OF TEN ARE WHAT THEY ARE, GOOD OR EVIL, USEFUL OR NOT, BY THEIR EDUCATION"

" CHILDREN'S BEHAVIOUR IS MAINLY DETERMINED BY EXAMPLE. THEY ARE SO MANY CAMELIONS, WHO TAKE ON THE COLOUR OR TINCTURE OF THEIR IMMEDIATE SURROUNDING "

" THE TINCTURE OF COMPANY SINKS DEEPER THAN THE OUT SIDE "

تعلیم سے متعلق لاک اور نذیر احمد کے باہمی رشتوں کے تفصیلی مطالعے کی ضرورت ہے، تاکہ ہماری فکری تاریخ کی گم شدہ کڑیوں کا سراغ مل سکے اور ہم تحقیق کی روشنی میں اپنے ورثے کا محاسبہ کرسکیں۔ لیکن یہاں تفصیل میں جانے کا موقع نہیں۔ ہم

صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ڈپٹی صاحب کی ناول نگاری میں سماجی ماحولیت کو کلیدی اہمیت حاصل ہے۔ یہاں سماجی ماحولیت کا وہی مفہوم ہے جس کا ذکر اوپر ہوا۔ یعنی انسانی کردار کی تعمیر یا تخریب میں پرورش و پرداخت، تعلیم و تربیت، صحبت و ہم نشینی فیصلہ کن رول ادا کرتی ہیں۔ نذیر احمد اپنے کرداروں کو سماجی ماحولیت کے چوکھٹے میں رکھ کر دیکھتے، دکھاتے اور ان کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اُن کی کردار نگاری کے پس پشت یہی تعلیم و تربیت اور صحبت محرک عامل کا کام کرتی ہے۔ ناول کے کردار کی تنقید کا بنیادی سوال یہاں سے شروع ہوتا ہے کہ فلاں کردار نے ایسا کیوں کیا اور ویسا کیوں نہ کیا؟ دوسرے الفاظ میں ہم ناول کے کردار کے MOTIVATIONS تلاش کرتے ہیں۔ یہ محرکات مختلف فکری و فلسفیانہ بنیادوں پر قائم ہو سکتے ہیں۔ ترقی پسند ناولوں میں اقتصادی محرکات پر سب سے زیادہ زور دیا گیا۔ بیسویں صدی کے اکثر نفسیاتی ناولوں میں فرائڈی نفسیات حاوی محرک قوت رہی ہے اور گذشتہ برسوں میں ایسے ناول بھی لکھے گئے، جن کے کرداروں کے طرزِ عمل کا محرک وجودی فکر تھی۔ ظاہر ہے نذیر احمد مارکسی یا فرائڈی یا وجودی فکر سے استفادہ نہ کر سکتے تھے۔ اس کے بجائے اپنے کرداروں کے طرزِ عمل اور رفتار و گفتار کی توجیہ کے لیے انھوں نے اٹھارویں صدی کی آئیڈیالوجی سے سماجی ماحولیت کو منتخب کیا اور اُس کو ممکن حد تک گہرائی اور گیرائی کی ساتھ برت کر دکھایا۔ یہ اُن کے فکری نظم و ضبط کی روشن دلیل بھی ہے اور ان کے بیانیہ فن کی ممتاز اور مستقل خصوصیت بھی، جو اُن کے ایک ناول میں نہیں، تمام ناولوں میں موجود ہے۔ مثال کے طور پر مرآۃ العروس کو لیجیے۔ اکبری اور اصغری سگی بہنیں ہیں۔ ایک گھر میں پیدا ہوئی ہیں۔ اب نذیر احمد کا مسئلہ یہ ہے کہ دونوں کی مختلف اُفتادِ مزاج کی توجیہ کیونکر کریں؟ اگر وہ داستان یا تمثیلی قصہ لکھ رہے ہوتے تو اس توجیہ کی ضرورت نہ تھی۔ اُن دونوں کو بے توجیہ چھوڑ سکتے تھے۔ لیکن ناول جن رسومیات کا مجموعہ ہوتا ہے، اُن میں ایک رسم CONVENTION کرداروں کی باتوجیہ پیش کش بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اٹھارویں صدی کے انگریزی ناول نگار اپنے کرداروں کا تعارف کراتے ہوئے ان کی سوانح عُمری کا مختصر خاکہ پیش کرتے تھے جو بطورِ خاص اُن کی تعلیم و تربیت سے متعلق ہوتا تھا اور اُس میں معنی خیز اشارے ہوتے تھے۔

نذیر احمد نے کردار نگاری کے اِسی طریقِ کار کو اپنایا۔ اکبری، اصغری، حسن آرا، کلیم، مبتلا، ابن الوقت اور صادق وغیرہ کو بیان کرنے میں یہی طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ جہاں تک معنی خیز اشاروں کا تعلق ہے، نذیر احمد اس سے ایک لمحے کے لیے بھی غافل نہیں ہوتے۔ کلیم کی جو کتابیں نذرِ آتش کی گئی ہیں، اُن کی فہرست اس لیے دی گئی ہے کہ اُس کے مخصوص شاعرانہ مزاج و منہاج کی توجیہ پیش کی جا سکے۔ مبتلا کی طالب العلمی کا ذکر کرتے ہوئے اُن تفصیلات کو اُجاگر کیا گیا ہے جو اُس کی حسن پرستی کو ہوا دے سکیں۔ ابن الوقت کی تعلیمی زندگی کا تعارف کراتے ہوئے تاریخ سے اُس کی دلچسپی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ مصنف لکھتا ہے:

''مدرسے کی ساری پڑھائی میں اُس کی پسند کی چیز تاریخ تھی، کسی ملک اور کسی وقت کی کیوں نہ ہو۔ اُس کی طبیعت اِن باتوں میں خوب لگتی تھی۔'' خاطر نشین رہے کہ ابن الوقت آج کے رائج معنی میں موقع پرست نہیں ہے۔ ''رویائے صادقہ'' میں اس کے صحیح معنی کی طرف یوں اشارہ کیا ہے کہ ''نیچری ابن الوقت ہیں یعنی اِس زمانے کی پیداوار۔'' (ص ۲۷۷)۔ سچ تو یہ ہے کہ اگر کوئی کمتر درجے کا فن کار ہوتا تو تبدیلِ وضع اور قومی اصلاح کے لیے ابن الوقت کو مسٹر نوبل کی صحبت میں بٹھا کر چھٹی کرتا اور اِتنی گہرائی میں اُترنے کی اُسے سوجھتی بھی نہیں کہ وہ اپنے کردار کا تعارف اُس کی تاریخی دلچسپی سے شروع کرے۔ اگر نذیر احمد چاہتے، تو سید صادق کو پڑھنے کے لیے مبتلا اور ابن الوقت کی طرح دِلّی کالج بھیج سکتے تھے۔ مگر دِلّی کالج کے بجائے اُسے علی گڑھ کالج میں پڑھایا، تاکہ اُس کے مذہبی شکوک وشبہات اور نیچری خیالات کے لیے مناسب ماحول میسر آ سکے۔ بہر کیف یہاں سے ہم اپنے اصل سوال کی طرف پلٹتے ہیں کہ ایک گھر میں پیدا ہونے والی دو سگی بہنوں اکبری اور اصغری کے مزاجوں میں جو اختلاف تھا، اُس کی توجیہ کے لیے نذیر احمد کون سی تدبیر اپناتے ہیں اور کیوں؟ اِس کے لیے قدرے طویل اقتباس کی ضرورت ہے۔ لیکن چونکہ اردو فکشن کی روایت میں پہلی بار ایک نئی چیز داخل ہوتی ہے اور فکشن کو ناول کے زمرے میں شامل کرنے کا ایک محکم جواز فراہم کرتی ہے، اِس لیے طویل اقتباس کو گوارا کیا جا سکتا ہے:

''دوراندیش خاں بیس برس پورے ہو کر اکیسویں میں

لگے تھے کہ اُن کا بیاہ ہوا اور اکبری پیدا ہوئی کہیں دس ساڑھے دس برس بعد۔ ہم سمجھتے ہیں کہ زیادہ تر اِس انتظار کے سبب اور کسی قدر پہلونٹی کی ہونے کی وجہ سے بھی اکبری کے ساتھ ایسے چو چلے برتے گئے کہ انھوں نے اکبری کے مزاج پر بہت ہی برا اثر کیا۔ نہ تو اُس نے کچھ پڑھا لکھا، نہ کوئی ہُنر سیکھا، نہ عقل حاصل کی اور نہ اپنی عادتوں کو سنوارا۔ پس اکبری میں سوائے اس کے کہ وہ ایک شریف خاندان کی بیٹی تھی، تعریف کی بات ہی نہ تھی۔ پیدا ہونے کے ساتھ اُس کو نانی نے اپنی بیٹی بنایا اور اِس قدر اس کی ناز برداری کی، اُس کے رونے اور مچلنے کے ڈر کے مارے وہ بے چاری کسی کے شادی بیاہ میں شریک نہیں ہو سکتی تھیں۔ اکبری ماں کو آپا اور باپ کو بھائی کہتی تھی۔ اور کہتی کیا تھی۔ اِسی طرح پر اُس کو سمجھایا اور سکھایا گیا تھا۔ وہ بات بات میں ماں کے ساتھ ایسی رود کدر کھتی کہ گویا دونوں اوپر تلے کی بہنیں ہیں۔ ماں کے ساتھ اکبری کو لڑتے جھگڑتے دیکھ کر ڈانٹنے اور دھمکانے کا کیا مذکور نانی الٹی اسی کی حمایت لیتیں اور بگڑ بگڑ کر بیٹی سے کہتیں، پھر بھائی تم بچے کی بات کا بُرا کیوں مانو؟''

دور اندیش خاں جہاں نوکر ہوتے، اکثر بی بی بچوں کو اپنے پاس بلا بھی لیا کرتے تھے۔ جب کبھی ایسا اتفاق ہوا نانی نے اکبری کو کسی نہ کسی بہانے سے روک لیا۔ اور جب سے پیدا ہوئی بیاہ کی گھڑی تک ایک لمحے کے لیے اپنے سے جدا نہ کیا۔ اور پھر یوں اکبری نانی کے احمقانہ لاڈ کی وجہ سے ماں اور باپ دونوں کی تنبیہ سے مطلقاً آزاد رہی۔

اصغری کا حال بالکل اِس کے خِلاف۔ سارے چو چلے اور ارمان تو اکبری پر ختم ہو چکے تھے۔ یہ اپنی خوش نصیبی سے ماں باپ کے یہاں تیسری جگہ تھی۔ اِس نے پرورش پائی بڑوں کے نگرانی میں، بزرگوں کی روک

ٹوک میں۔ اس نے چھوٹی سی عمر میں قرآن مجید کا ترجمہ اور مسائل کی اردو کتابیں پڑھ لی تھیں۔ لکھنے میں بھی عاجز نہ تھی۔" ے

مصنف اگر سماجی ماحولیت کو بنیادی اہمیت نہ دیتا تو اختلافِ مزاج دکھانے کے لیے طریقۂ پرورش کو توجیہاً پیش نہ کرتا۔ اور دو سگی بہنوں میں ایک کو نانی کے سپرد کرنے اور دوسری کو ماں باپ کی نگرانی میں دینے کی ضرورت نہ پڑتی۔ کیا ہمارے ناول نگار ساتھ رہنے والی بہنوں میں مزاجی فرق نہیں دکھاتے؟ ضرور دکھاتے ہیں، لیکن کسی اور اصول کے زیرِ اثر۔ مگر سماجی ماحولیت کے تحت نذیر احمد سے بہتر طریقہ کیا ہو سکتا ہے؟ اور یہ فن کاری نہیں تو اور کیا ہے؟

انسانی فطرت کی تغیر پذیری کا تصور نذیر احمد کے ہاں دو اور ممکن صورتوں میں ظاہر ہوتا ہے یعنی یوٹوپیا اور ڈسٹوپیا کی شکل میں۔ یوٹیاپائی معاشرے (معروف دنیا سے بہتر جگہ) یا ڈسٹوپیائی معاشرے (معروف دنیا سے بدتر جگہ) کی تخلیق اُسی وقت ممکن ہے جب یہ فرض کیا جائے کہ فطرت انسانی تغیر پذیر ہے۔ نذیر احمد نے توبۃ النصوح میں دولت آباد کا یوٹوپیا اور فسانۂ مُبتلا میں سید نگر کا ڈسٹوپیا خلق کیا ہے۔ ایک کو نمونۂ تقلید بنایا ہے تو دوسرے کو نمونۂ عبرت۔ دونوں صورتوں میں اصلاحی مقصد پیشِ نظر ہے۔ دولت آباد کا تذکرہ تو بہتوں نے کیا ہے، لیکن سید نگر کا ذکر کبھی سُننے میں نہیں آیا:

"یہ ایک شعر جو مشہور ہے

بہر جا جمع می آیند سادات فسادات فسادات فسادات

کہتے ہیں کہ کسی نے سید نگر والوں ہی کی شان میں کہا تھا .... سید نگر کے سب لوگ زمیندار اور رعایا یہاں تک کہ خوش باش اس قدر مفسد تھے کہ جھوٹ بولنا، جھوٹ حلف اٹھا لینا، جھوٹے گواہ، جھوٹی روداد اور جھوٹی دستاویزیں بنانا، حاکم کو دھوکہ دینا، پرایا حق مار بیٹھنا، لوگوں کو ناحق ستانا، ان باتوں کو بڑا ہنر اور داخلِ ہوشیاری سمجھتے تھے۔ اور جس طرح کوئی بڑا نامی جنرل اپنے دوستوں میں فخراً اپنی فتوحات کے واقعات بیان کرتا ہے یہ لوگ ہمیشہ دیوانی فوجداری

کے مقدمات کے تذکرے کرتے رہتے تھے۔ کوئی امیر اپنی مدح پر اتنا ناز نہ کرتا ہوگا جتنا ان کو ڈگریوں اور فیصلوں پر تھا ...... ہم نے تو یوں سنا ہے، خدا جانے جھوٹ یا سچ کہ بدمعاش لوگ اول تو گرفت ہی میں نہیں آتے اور اگر کوئی شامت کا مارا اتفاقاً ماخوذ بھی ہوا تو سید نگر والے (وکیل مختار) اُس کو سزا نہیں ہونے دیتے۔ اور سزا بھی ہوئی تو اُن کی عبرت اس سے ظاہر ہے کہ چھوٹتے ہیں تو دوسرے قیدیوں کو وصیت کر آتے ہیں کہ دیکھنا بھائی میرے چولھے کو ہاتھ نہ لگانا۔ مہینہ پورا نہیں ہونے پائے گا کہ میں پھر آتا ہوں۔" ۸

دولت آباد اور سید نگر اردو فکشن میں یوٹوپیا اور ڈسٹوپیا کے اولین نمونے ہیں۔

یہ اعتقاد کہ انسانی فطرت لچکدار ہے، اٹھارویں صدی کے علم اخلاق کا جزو اعظم ہے۔ اُس دَور میں اخلاقی نفسیات کا یہ اصول بہت مقبول تھا کہ انسانی سیرت کی بنیاد جذبے پر ہے ۹ لہٰذا جذباتی دھچکا اخلاقی تبدیلی کا باعث بنتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے انگریزی ناول نگاروں نے اِس اصول کو فنی سطح پر برتا۔ نذیر احمد کے ناولوں میں بھی اخلاقی نفسیات کا یہی اصول کارفرما ہے اور اُن کے کرداروں کی تالیفِ قلب اِسی اصول کے تحت ہوتی ہے۔ اکبری جیسی بدتمیز لڑکی الگ گھر بساتی ہے اور آخر میں سسرالی گھر میں واپس آجاتی ہے۔ کلیم مرتے وقت توبہ کرلیتا ہے۔ نصوح مدت العمر بے دینی کی زندگی گزارنے کے بعد دین دار بن جاتا ہے۔ کرداروں کی اِس قلبِ ماہیت میں اکثر نقادوں کو فنی نقص نظر آتا ہے۔ بیسویں صدی کے فکشن میں ہم نے زوالِ آدمیت کی اتنی کہانیاں سُنی ہیں کہ روشن خیالی کے اس اہم عقیدے کو بھلا بیٹھے کہ انسان کا اخلاقی احیا ممکن ہے، بشرطیکہ وہ ابتلا و آزمائش کے سخت بحران سے گزرے۔ اسی لیے اٹھارویں صدی کے بلکہ وکٹورین ناولوں میں بھی بُرے کرداروں کو جیل بھیجنا یا مہلک بیماری میں مبتلا کرنا دو اہم موتیف رہے ہیں۔ ہم اس سے واقف نہ ہوں۔ نذیر احمد بخوبی واقف تھے۔ لکھتے ہیں:

"اکبری جدا گھر کرنے کا مزہ خوب چکھ چکی تھی اور بہانہ ڈھونڈھتی تھی کہ پھر ساتھ

رہنے کو کوئی کہے، فوراً راضی ہو گئی۔" ۱۰

"اِس میں شک نہیں کہ اگر کلیم بچ جاتا تو وہ نیکی اور دینداری میں اپنے سب بھائی بہنوں پر سبقت لے جاتا۔ اُس نے مصیبتیں اُٹھا کر اپنی رائے کو بدلا تھا اور آفتیں جھیل کر تنبہ حاصل کیا تھا۔" ۱۱

لیکن نذیر احمد اصلاح کے معاملے میں بے حد محتاط ہیں۔ یہ نہیں کہ جب چاہا اور جس کو چاہا پکڑ کر اس کی اصلاح کر دی۔ اُن کے فن پر شعری انصاف کا اصول بھی لاگو نہیں ہوتا کہ اچھے کا انجام اچھا اور بُرے کا انجام بُرا دکھائیں۔ اُن کا منصب منصف کا نہیں، مصلح کا ہے۔ وہ اصلاح کے حقیقی امکانات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ جو کردار حدِ اصلاح سے گذر چکے ہیں، اُن پر وہ ہاتھ نہیں ڈالتے۔ صرف اُن کی بُرائیاں دکھا کر رہ جاتے ہیں۔ ماما عظمت، میاں فطرت، مرزا ظاہر دار بیگ، ناظر وکیل ایسے ہی کردار ہیں۔ وہ اصلاحی اخلاقیات کا سطحی تصور نہیں رکھتے، بلکہ اسے انسانی فطرت سے منسلک کر کے دیکھتے ہیں۔ گو اُن کا تصورِ فطرت جیسا کہ اوپر کہا گیا، EMPIRICAL فکر کا زائیدہ ہے۔ اُن کے ایک کردار کا یہ قول خود اُن کے فن میں پوری طرح بروئے کار آیا ہے:

"حضرت یہ تو علمِ اخلاق کا ایک بڑا ضروری مسئلہ ہے۔ جتنی باتیں طبعی ہیں یعنی بہ تقاضائے طبیعتِ انسانی سرزد ہوتی ہیں کسی کے روکے رُک نہیں سکتی ہیں۔ اِن کی تبدیلی میں کوشش کرنا محض لاحاصل ہے اور مطلق بے سود۔ مگر جن کو میں نے شخصی سے تعبیر کیا ہے ضرورتیں ہیں ادعائی، حاجتیں ہیں تکلفی، جن کو آدمی عموماً نہیں، بلکہ افرادِ خاص اپنے اوپر لازم کر لیتے ہیں۔ اگرچہ ان ادعائی ضرورتوں کا تقاضا کبھی طبعی ضرورتوں سے بھی زیادہ سخت ہوتا ہے مگر پھر بھی چونکہ تقاضائے طبیعت نہیں ہے، اس کے شورش کو فرو، اِس کی تیزی کو مدھم کرنا ممکن ہے۔" ۱۲

نذیر احمد کی کردار نگاری پر تفصیلی گفتگو کرنا اس مضمون کا موضوع نہیں ہے۔ لیکن

ان کے فن کارانہ نظم وضبط کی طرف دو ایک اشارے کرنا ضروری ہے۔ اٹھارویں صدی کے انگریزی ناولوں میں مرکزی کردار کی اخلاقی رہنمائی کے لیے کوئی شخص ظاہر ہوتا تھا اور کچھ عرصے بعد غائب ہو جاتا تھا۔ یہ عموماً کوئی کارڈنیل یا پادری ہوتا۔ اس کا ناول کے مرکزی عمل سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں ہوتا، اسے ''مارل فیگر'' کہا جاتا تھا، جو مرکزی کردار کے لیے اخلاقی معیار کا کام کرتا۔ اُس کی وجہ سے مصنف ناول میں مداخلت بے جا سے خود کو محفوظ رکھتا تھا۔ نذیر احمد کے کرداروں میں میر متقی، سید عارف، مسٹر نوبل اور حجت الاسلام ایسے ہی کردار ہیں۔ بعض نقاد اِن کرداروں کو اصغری اور نصوح کے زُمرے میں رکھتے ہیں۔ حالانکہ اِن کا فنی تفاعل اصغری اور نصوح سے نمایاں طور پر مختلف ہے۔ یہ اُن کی طرح کہانی میں شروع سے آخر تک نہیں رہتے۔ اچانک آتے ہیں اور اچانک چلے جاتے ہیں۔ اُن کا یہ طرز ایاب وغیاب اُن کی خاص پہچان ہے۔ پھر وہ نصوح کی طرح احساسِ ذمہ داری تو رکھتے ہیں، لیکن اُس کی طرح سخت گیر نہیں ہو سکتے۔ اُن کا طرزِ عمل قرآن کی اُس آیت کا آئینہ دار ہے جس کا ذکر دورِ اصلاح کی تحریروں میں بار بار آتا ہے۔

'' ادع الی سبیل ربک بالحکمۃ و موعظۃ الحسنۃ و جادلھم بالتی ھی احسن ۔ (اے پیغمبر) بلا اپنے رب کی راہ پر پکی بات سمجھا کر اور اچھی نصیحت کر کر اور اُن سے بحث کر ایسے طریقے سے کہ وہ بہت اچھا ہے۔''

یہ کردار واستانی سبز پوش بزرگ کے ناولسٹک روپ ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ اِن میں سے ایک کو دوسرے کی جگہ نہیں رکھا جا سکتا۔ یعنی ایسا نہیں ہو سکتا کہ ابن الوقت کی اصلاح کے لیے حجت الاسلام کی جگہ میر متقی چلے آئیں یا اِس کے برعکس۔ کیونکہ بلاغت کا تقاضا یہ ہے کہ ڈپٹی کلکٹر ابن الوقت کے لیے کوئی ڈپٹی کلکٹر ہی ہونا چاہیے اور حجت الاسلام ہیں۔ مُبتلا کے لیے جب تک اُس کے چچا میر متقی کی ضرورت تھی تب تک وہ رہتے ہیں۔ لیکن مُبتلا کی حسن پرستی پر گفتگو کے لیے یہ مُناسب شخص نہیں ہیں، اس لیے مصنف بیچ میں ایسی کھنڈت ڈالتا ہے کہ میر متقی اچانک واپس چلے جاتے ہیں اور اُن کی جگہ سید عارف لے لیتے ہیں جو مُبتلا کے ہم عصر اور ہم سبق رہ چکے ہیں اور جن سے حسن

پرستی پر کھل کر مباحثہ ہو سکتا ہے۔
نذیر احمد فن کے معاملے میں کبھی بے اصولی اور بے قاعدگی کا ثبوت نہیں دیتے۔ اِس کی ادنیٰ مثال اُن کے کرداروں کے نام ہیں۔ عام طور پر اعتراض کیا جاتا ہے کہ اُن کے کرداروں کے نام تمثیلی ہیں۔ اِس طریق کار کا نقص یہ ہے کہ تجسس باقی نہیں رہتا۔ پہلے سے طے ہو جاتا ہے کہ کس موقع پر کردار کا کیا رویہ ہوگا۔ اس اعتراض کی کچھ اصلیت نہیں ہے۔ اول تو اس لیے کہ ناول میں ہمیشہ سے تمثیلی داعیہ IMPULSE موجود رہا ہے اور آج بھی ہے۔ ناول کے ارتقا کے ساتھ اٹھارویں صدی کے بعد معمولی انفرادی نام حقیقت پسندانہ طرز سے رکھنے کا رجحان عام ہوا۔ ڈکنس، ہنری جیمس، لارنس، جوائس، سارتر، کامو اور بیکٹ سب باشعور فن کار اِس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ نام حقیقت پسندانہ ہونے کے ساتھ اشاراتی یا معنی خیز بھی ہوں اور کوئی نہ کوئی فنی مقصد پورا کریں۔ ہمارے ہاں پریم چند اور بیدی ایسا ہی کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ نذیر احمد کا طریق کار یہ ہے کہ وہ اپنے اہم کرداروں کے نام اُن کی اخلاقی حالت کے مطابق رکھتے ہیں اور غیر اہم کرداروں کے نام ان کے پیشے کے مطابق۔ وہ ایک مشاق فن کار کی طرح اُن ناموں سے کھیلتے بھی ہیں۔ فسانۂ مبتلا میں لکھتے ہیں:

> ''ڈاکٹر چنبیلی کا نام اصل میں مس بیلی تھا۔ ولایت سے نئی آئی ہوئی تھی کہ اُس نے نواب اقتدار الدولہ بہادر کے محل میں ایک بڑے معرکے کا علاج کیا۔ تب ہی سے شہر میں بڑی شہرت ہوئی نواب صاحب کی محل سرا میں اس کو چنبیلی چنبیلی پکارتے تھے۔ وہاں کی سُنی سُنائی اور لوگ بھی چنبیلی کہنے لگے۔ دایہ گیری کے فن میں نہایت تجربہ کار اور مشاق تھی۔'' (ص ۱۸۳)

اصلی نام اس کے پیشے کے مطابق رکھا، کیونکہ انگریزی لفظ بیلی کے معنی ہیں پیٹ۔ پھر اُس کا ترجمہ لفظی مُناسبت کی وجہ سے اردو میں چنبیلی کر دیا۔ ان کے تمام ناولوں میں جن اشخاص کے نام محض ایک جملے یا ایک فقرے میں آئے ہیں۔ وہاں بھی انھوں نے

یہی احتیاط برتی ہے کہ پیشے کے اعتبار سے ان کا نام رکھا ہے۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ اس سے پہلے اردو میں یہ طریقہ رائج نہیں تھا۔ چند مثالیں دیکھیے:

''کھار میں ایک دو بیگھے کا کھیت بھو مالو یے کا ہے۔''

(فسانہ مبتلا ص ۶۵)

''کیوں کیا جا گا چوکیدار سے ڈرتا ہے۔'' (فسانہ مبتلا ص ۶۶)

''محل دار خاں کا کمرہ اُسی روز خالی ہوا تھا کہ اُس نے سر قفلی جا دی۔'' (توبۃ النصوح ص ۲۱۷)

''شطرنج میں مرزا شاہ رخ تو خیر پرانے کھیلنے والوں میں ہیں ہمارے محلے میں میاں وزیر بادشاہی پیادوں کے جمع دار بڑے شاطروں میں مشہور ہیں۔'' توبۃ النصوح ص ۱۳)

''لفٹنٹ بریو آگے بڑھے۔'' (ابن الوقت ص ۳۳)

جاؤں چھدامی بھڑ بھونجے کے یہاں سے گرما گرم چنے کی دال بنوالاؤں۔ (توبۃ النصوح ص ۹۸)

ان کے تمام ناولوں میں صرف دو جگہ مہاجنوں کا ذکر آیا ہے جن کے نام ہیں ہزاری مل اور ٹکوڑی مل اور صرف ایک بار دوران گفتگو ایک جوہری کا نام آ گیا ہے۔ جسے پنا مل کہا ہے اسی طرح دو موقعوں پر خدمت گاروں کو اس طرح موسوم کیا ہے:

''مرزا زبردست بیگ، دیکھنا یہ مردوا کہیں چل نہ دے۔ دوڑ کر تکیہ دری تو اُس سے لے لو۔'' (توبۃ النصوح ص ۲۰۱)

''بہادر، اس ناپاک کو کوتوالی میں لے جا۔''

(مرآۃ العروس ص ۱۴۹)

لیکن نوکروں کو وہ جاں نثار (ابن الوقت) اور وفادار (فسانہ مبتلا) ہی کہتے ہیں۔ کرداروں کو نام دینا کردار سازی کا پہلا مرحلہ ہے۔ اوپر کی مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ نذیر احمد یہ مرحلہ کس فن کاری سے طے کرتے ہیں۔

نذیر احمد کے زمانے میں اردو والوں کو سٹائر (ظرافت) کی غیر معمولی قدر و قیمت کا احساس ہوا۔ وجہ یہ تھی کہ ظرافت میں قاری کی اصلاح کی انوکھی قوت موجود تھی۔ ہنسی اڑانے کا یہ فن بھی ہمارے مصنفوں نے اٹھارویں صدی کے انگریزی ادیبوں سے سیکھا۔ بطور خاص ایڈیسن اور اُس کے جریدے اسپیکٹیٹر کے مضامین سے۔ سر سید نے ایڈیسن، اسٹیل اور اُن کے رسالوں اسپکٹیٹر اور ٹیٹلر سے لوگوں کو متعارف کرا ہی دیا تھا اور ان کے طرز تحریر کے عملی نمونے بھی رسالہ تہذیب الاخلاق کے مضامین میں پیش کیے تھے۔ ایڈیسن کے طرز تحریر میں اردو والوں کے لیے کتنی کشش تھی، اس کا اندازہ مولانا عبدالحلیم شرر کے ایک بیان سے ہوگا۔ انھوں نے ایک جگہ اپنی کتاب ''گزشتہ لکھنؤ'' میں لکھا ہے:

> ''۱۸۸۲ء میں محشر نام ایک ہفتہ وار رسالہ میں نے مولوی محمد عبدالباسط صاحب محشر کے نام سے نکالا جس کے ذریعے سے ایڈیسن کا رنگ اردو میں ایسے دلکش عنوان اور موزوں و مناسب الفاظ و خیالات میں پیش کیا گیا کہ ملک یک بیک چونک سا پڑا۔'' (ص ۱۱۴)

دراصل ایک معنی میں اٹھارویں صدی سٹائر کی جمالیات مرتب کرنے کی صدی تھی۔ اس سلسلے میں ڈرائیڈن اور ایڈیسن کے نام سب سے زیادہ اہم ہیں۔ دونوں سٹائر کے نظریہ ساز بھی تھے اور اُس پر عمل بھی کرتے تھے۔ لیکن دونوں کا ظریفانہ اسلوب دو انتہاؤں پر تھا۔ ڈرائڈن بڑے بڑے جرائم اور شرانگیزیوں کو نشانہ بناتا تھا۔ ایڈیسن انسان کی چھوٹی چھوٹی حماقتوں اور برائیوں کو۔ ڈرائیڈن شخصی سٹائر کا اور ایڈیسن عمومی سٹائر کا حامی تھا۔ ڈرائڈن کا مثالی ظرافت نگار نقاب پوش جلاد تھا اور ایڈیسن کا کلب مَین۔ بوجوہ ایڈیسن کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ اسپکٹیٹر کے ابتدائی شماروں سے لے کر آخری شماروں تک ظرافت کے تصور پر وہ ہمیشہ کچھ نہ کچھ لکھتا رہا۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> "SATIRE'S GOAL IS ... TO ASSAULT THE VICE WITHOUT HURTING THE PERSON''
> (SPECTATOR NO. 34)
>
> " FALSE RIDICULE IS ALWAYS PERSONAL AND

AIMED AT THE VICIOUS MAN OR THE WRITER, NOT AT VICE OR AT THE WRITING ."
(SPECTATOR NO. 315)

" SATIRE SHOULD EXPOSE NOTHING BUT WHAT IS CORRIGIBLE AND MAKE A DUE DISCRIMINATION BETWEEN THOSE WHO ARE AND THOSE WHO ARE NOT THE PROPER OBJECTS OF IT". (SPECTATOR NO. 209).

" WHEN I WRITE ANY THING ON A BLACK MAN, I RUN OVER IN MY MIND ALL THE EMINENT PERSONS IN THE NATION WHO ARE OF THAT COMPLECTION." (SPECTATOR NO. 262)

مختصراً ایڈیسن کے اصول ظرافت مندرجۂ ذیل ہیں:

(۱) ظرافت کو شخصی نہیں عمومی ہونا چاہیے۔ بعبارتِ دیگر بُرے آدمی کی نہیں، اس کی بُرائی کا مضحکہ اُڑانا چاہیے۔

(۲) اُن ہی عیوب کا مذاق اُڑایا جائے جو قابلِ اصلاح ہوں۔

(۳) نشانۂ ظرافت کی خامیوں کے ساتھ خوبیاں بھی بیان کی جائیں۔

(۴) مصنف کا رویہ ہدفِ ظرافت سے متعلق خوش طبعی اور نیک دلی کا ہو، جارحانہ، متعصبانہ اور نفرت انگیز نہ ہو۔

نذیر احمد اپنے تمام ناولوں میں اِن اصولوں کے پابند نظر آتے ہیں۔ اکثر اعتراض کیا جاتا ہے کہ نذیر احمد کا رویہ فلاں کردار سے متعلق مخاصمانہ ہے۔ حالانکہ حماقتوں اور برائیوں کے جو بھی اصلاحی پیکر انھوں نے بنائے ہیں وہ سب نیک نیتی سے بنائے ہیں۔ اُن میں عناد کا کوئی پہلو نہیں خواہ وہ مبتلا ہو، کلیم ہو یا ابن الوقت۔ نذیر احمد ان کی تنقیص

کرتے ہیں، تو تحسین بھی کرتے ہیں۔ وہ ان کے نہ محض دشمن ہیں نہ صرف دوست۔ اُن کا رویہ وہی ہے، جو ایک مصلح کا ہونا چاہیے یعنی ہمدردانہ۔ وہ تو ہریالی جیسی طوائف کی بھی خوبیوں کی داد دیے بغیر نہیں رہتے۔ دراصل اُن کے مخصوص ایڈیسنی سیٹرک طرز کو نظر انداز کر کے اُن کے ناولوں کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا۔

نذیر احمد کو ابتدائی ناول نگار سمجھ کر انھیں نظرِ کم سے دیکھا جاتا ہے۔ حالانکہ اُن کے ناول اصلاحی ناول کے عمدہ نمونے ہیں اور توبۃ النصوح سے تو اصلاحی ناول نگاری کے اصول اور اس کے پرکھنے کے معیار اخذ کیے جا سکتے ہیں۔

حواشی

۱۔ حیاتِ جاوید، حالی، حصہ دوم، ص ۳۵۱

۲۔ رسالہ اوراق، ادیب کمیل، اگست ۱۹۹۰ء، ص ۲۱۸

۳۔ آل احمد سرور، تنقیدی اشارے، ص ۳

۴۔ اُردو فکشن، مرتبہ آل احمد سرور، ص ۸۷

۵۔ نذیر احمد، رویائے صادقہ، ص ۲۰۲

۶۔ دی ایجوکیشنل رائٹنگز آف جان لاک، مرتبہ جے۔ ایل ایکسل، (کیمبرج، ۱۹۶۸)

۷۔ مراۃ العروس، ص ۳۷۔۳۹

۸۔ فسانۂ مبتلا، ص ۶۱۔۶۵

۹۔ "مارل ایجوکیشن اِن دی ناول آف دی ۱۷۵۰" فیلولوجیکل کواٹرلی، جلد ۴۴، شمارہ ۱، جنوری ۱۹۶۵ ص ۸۲

۱۰۔ مراۃ العروس، ص ۲۱۲

۱۱۔ توبۃ النصوح، ص ۳۲۴

۱۲۔ فسانۂ مبتلا، ص ۱۹۔۱۱۸

(مطبوعہ سہ ماہی "فکر و نظر" علی گڑھ، ڈپٹی نذیر احمد نمبر جون ۱۹۹۴ء)

حالی کا تنقیدی نظام

شاعری کیا ہے؟ اس سوال سے نمٹنے کے لیے ہمارے زمانے کے علمائے شعریات نے غور و فکر کی ایک نئی طرح ڈالی ہے۔ اس نئے اندازِ نظر کے مطابق شاعری کو چار بنیادی رشتوں کے حوالے سے دیکھا جاتا ہے، جس کے نتیجے میں چار بنیادی شعری نظریات سامنے آتے ہیں۔ تقریباً تمام نظام ہائے تنقید کسی ایک رشتے پر زور دیتے ہیں، لیکن ظاہر ہے کہ وہی تنقیدی نظام ہمہ گیر کہلانے کا مستحق ہوگا، جس میں ان سب رشتوں کو بقدرِ ضرورت سلیقے سے بروے کار لایا جائے۔ بہرکیف وہ چار رشتے یہ ہیں:

پہلا شعر کا خارجی کائنات سے رشتہ

(Mimetic Theory)

دوسرا شعر کا قاری سے رشتہ

(Affective Theory)

تیسرا شعر کا شاعر سے رشتہ

(Expressive Theory)

اور چوتھا شعر کا خود اپنے اجزا کے ساتھ باہمی رشتہ

(Objective Theory)

یہ چوتھا نظریہ، جس کے تحت شعر کو خارجی دنیا، سامع اور شاعر سے علاحدہ کر کے قایم بالذات تصور کیا جاتا ہے، قدیم مغربی شعریات میں چاہے جتنا کم یاب رہا ہو، ہماری قدیم مشرقی شعریات کا بہت مقبول نظریہ ہے۔ قدامہ بن جعفر کی تعریفِ شعر بہت مشہور ہے کہ

"وہ ایک قول موزوں و مقفیٰ ہے جو کسی معنی پر دلالت کرتا ہو۔"

اتنی ہی مشہور ابن رشیق کی یہ تمثیل بھی ہے کہ

"شعر کو مثلاً بیت سمجھو۔ فرش اس کا شاعر کی طبیعت ہے اور عرش حفظ و روایت، دروازہ اس کا مشق و ممارست اور ستون اس کے علم و معرفت ہیں۔ صاحب خانہ معانی ہیں۔ مکان کی شان مکین سے ہوا کرتی ہے۔ وہ نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ اوزان و قوافی قالب و مثال کے مانند ہیں یا خیمہ میں چوب و طناب کی جگہ، جن پر خیمہ تنا اور کھڑا ہوتا ہے۔" [1]

اس طریقۂ تعریف اور اس طرزِ تمثیل کے پس پشت شاعری کا وہی معروضی نظریہ کارفرما ہے جو شعر کو قایم بالذات سمجھتا ہے۔ حالی نے مقدمے کے آخری صفحے پر لکھا ہے کہ "یہ مضمون اردو لٹریچر میں جہاں تک ہم کو معلوم ہے بالکل نیا ہے۔" ہمارے نزدیک مقدمے کے مباحث میں نئے پن کا ایک پہلو یہ ہے کہ حالی نے قدیم مشرقی شعریات کے مقبول معروضی نظریے کے بنیادی اصولوں سے قطعاً انحراف کیا۔

شعر کے حوالے سے باقی تین رشتوں کو حالی کے تنقیدی نظام میں کافی اہمیت ملی ہے۔ یہ تو سب کو معلوم ہے کہ حالی نے میکالے کے حوالے سے نظریۂ نقل کی تائید کی ہے۔ چنانچہ ان کے ہاں نیچر اور اصلیت کی بحثیں اسی نظریے کے ذیل میں آئی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ حالی کے ہاں نیچر کا تصور الجھا ہوا ہے، لیکن قدرے غور کرنے سے یہ الجھاؤ دور ہو جاتا ہے۔ حالی نے فطرت کی تعریف یوں کی ہے: "شعر میں ایسی باتیں بیان کی

جائیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئیں۔"

گویا حالی کے ہاں فطرت کے دو مفہوم ہیں۔ایک "عام فطرت" یعنی ایسی باتیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں۔دوسرے "مثالی فطرت" یعنی ایسی باتیں جیسی کہ ہونی چاہئیں۔اس عام فطرت کی بھی دو شقیں ہیں: ایک عام انسانی فطرت اور دوسری عام ماسوائے انسانی فطرت۔حالی کے مفہوم میں سعدی عظیم ترین شاعر فطرت ہیں۔چنانچہ مقدمے کے ساتھ اگر حیاتِ سعدی کو بھی شامل کرلیا جائے تو فطرت کا مفہوم اپنے تمام تنوع کے ساتھ آئینہ ہو جاتا ہے۔بلکہ یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ حالی عام فطرت پر اصرار کے منطقی نتائج سے کلی طور پر آگاہ ہیں۔مثلاً جب وہ عام فطرت انسانی کے بیان پر زور دیتے ہیں، تو منطقی طور پر ان کے ہاں کسی خاص آدمی کی خاص حالت کے بیان کی قدر کم (کالعدم نہیں) ہو جانی چاہیے۔چنانچہ حالی کے ہاں ایسا ہی ہوتا ہے۔اس کی ایک دلچسپ مثال حیاتِ سعدی میں موجود ہے۔

قاآنی کے فقرے "خرج بہ اندازۂ دخل باید کرد نہ آنکہ خرج معلوم باشد و دخل موہوم۔" اور سعدی کے فقرے "خرج فراوان کردن مسلّم کسے راست کہ دخلے معین دارد" کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نہ آنکہ خرج معلوم باشد و دخل موہوم"

یہ جملہ قاآنی نے مقتضائے مقام کے موافق نہیں بلکہ اپنی حالت کے موافق لکھا ہے۔کیونکہ سنایا گیا ہے کہ وہ اکثر جشن و عید کے موقعوں پر دخل موہوم یعنی قصائد کے صلے کی توقع پر قرض لے کر خرج کرلیا کرتا تھا۔ورنہ مقتضائے مقام یہ ہونا چاہیے تھا: نہ آنکہ دخل اندک باشد و خرج بسیار" یا "نہ آنکہ دخل پنج باشد و خرج دہ۔" یا اور اسی مضمون کا کوئی جملہ ہوتا۔کیونکہ آمدنی کے موافق خرج کرنے کا مفہوم مخالف یہی مضمون ہو سکتا ہے اس کے سوا وہ مضمون فی نفسہٖ صحیح بھی نہیں ہے۔کیونکہ دخل موہوم کی امید پر خرج کرنا خاص خاص

صورتوں کے سوا کسی کے نزدیک مذموم نہیں ہے۔"

اب رہی مثالی فطرت کی بات سواس کے متعلق ایک حکایت مشہور ہے کہ قرطونیہ کے ایک بُت تراش نے اپنے ملک کی حسین ترین دوشیزاؤں کو جمع کیا اور ہر ایک کے حسین ترین عضو کے نمونے کو سامنے رکھ کر ایک مجسمہ بنایا۔ لوگوں کا اعتراض تھا کہ اس نے اپنے اس عمل سے اصول نقل کی خلاف ورزی کی ہے اور اس کا خیال تھا کہ اس نے اصول انتخاب کے تحت محض فطرت کی نقل اُتاری ہے۔ بہر کیف یہ تو طے ہے کہ اس نے اپنے اس عمل سے فطرت پر اِضافہ کیا تھا یا دوسرے لفظوں میں فطرت کو مثالی بنایا تھا۔ حالی بھی اس بُت تراش کے ہم خیال ہیں۔

حالی کو احساس تھا کہ اُنھوں نے اصلیت کے مفہوم کو زیادہ وسیع کر دیا ہے۔ حقیقت نفس الامری (خارجی دنیا)، سامعین کا عقیدہ اور شاعر کا عندیہ (داخلی دنیا) اور اصلیت پر اضافہ (مثالی اصلیت)۔ اس سلسلے میں کہنا یہ ہے کہ اٹھارویں صدی کے یورپ میں جذبات پسندی کا رجحان تیزی سے بڑھ رہا تھا، چنانچہ اس سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے نظریۂ نقل کے مفسرین نے انسان کی داخلی دنیا کو بھی دائرۂ نقل میں شامل کر لیا تھا۔ یہ بات میکالے کے اقتباس میں بھی موجود ہے۔ حالی نے اِسی کو قبول کر لیا ہے۔

حالی کے ہاں نیچر اور اصلیت دو لفظ سہی لیکن ان کے مفاہیم دو نہیں ہیں۔ پھر یہ بھی کہ مثالی فطرت یا مثالی اصلیت کا تصور اُن کے ہاں بے خیالی میں نہیں آ گیا، بلکہ اِسے انھوں نے شعوری طور پر اپنے نظام میں داخل کیا ہے۔ اگر ایسا نہ کرتے تو اُن کا انسانی معاشرے کی اصلاح و ترقی کا خواب فلسفیانہ جواز سے محروم رہ جاتا۔ کیونکہ صرف موجود فطرت یا موجود اصلیت کی نقل سے یہ مقصد حاصل نہیں ہو سکتا۔

اس سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ حالی کا تصورِ تخیل اُن کے نظریہ نقل سے متصادم نہیں ہے، بلکہ اسے منسلک ہے۔ انھوں نے تخیل کے سلسلے میں دو بہت اہم باتیں کہی ہیں۔ ایک تو یہ کہ تخیل کو قوت ممیزہ کے تابع رکھنا چاہیے۔ کیونکہ ان کا مشاہدہ ہے کہ دنیا میں جتنے بڑے بڑے شاعر ہوئے ہیں اُن میں قوتِ متخیلہ اور قوتِ ممیزہ دونوں ساتھ ساتھ پائی

جاتی ہیں اور پھر یہ بھی کہ ہزاروں ہونہار شاعروں کو تخیل کی مطلق العنانی نے گمراہ کر دیا ہے۔
دوسری بات انھوں نے یہ کہی ہے کہ ''قوتِ متخیلہ کوئی شے بغیر مادے کے پیدا نہیں کر سکتی، بلکہ جو مصالح اُس کو خارج سے ملتا ہے، اس میں وہ اپنا تصرف کر کے ایک نئی شکل تراش لیتی ہے۔'' (مقدمہ ۱۱۷) تخیل کے بارے میں یہ دونوں باتیں اٹھارویں صدی کی انگریزی تنقید کی عام باتیں ہیں۔ لیکن اگر خدانخواستہ حالی کلیم صاحب کا مشورہ مان کر کولرج والی تعریف قبول کر لیتے تو ان کے نظامِ تنقید میں فساد کا ذمہ دار کون ہوتا؟ کیونکہ بقول رینے ویلک، کولرج فینسی اور تخیل میں فرق قایم کر کے دراصل Associationismاور Trans- Cendentalism میں امتیاز قایم کرنا چاہتا تھا۳ حالی اشعار کے حوالے سے تخیل کے عمل کا تجزیہ جس طرح کرتے ہیں، اُس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا تصورِ تخیل انسلاکیت کی روایت سے تعلق رکھتا ہے۔
لیکن حالی فطرت اور اصلیت کی نقل کو شعر کا مقصد نہیں، وسیلہ سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک شعر کا مقصد ہے تاثیر یعنی سامع پر جذباتی اثر۔ چنانچہ کہتے ہیں ''تاثیر شعر کی علتِ غائی ہے'' (مقدمہ ۱۵۸)۔ یہ جملہ غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ اصل کی نقل کو مقصد قرار دینے کے بعد اٹھارویں صدی کے بہت سے انگریزی نقاد ایک مخمصے میں گرفتار تھے۔ ان گرفتاروں میں سیموئل جانسن بھی تھا۔ وہ مخمصہ یہ تھا کہ اگر وہ لوگ شاعری میں اساطیر کے استعمال کی سفارش کرتے ہیں، تو اصل کی نقل پر حرف آتا ہے اور اگر اساطیر کے استعمال کو مسترد کرتے ہیں تو دنیا کی بہت سی اچھی شاعری سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے۔ حالی اس تضاد کے شکار نہیں ہوتے۔ کیونکہ ان کے نزدیک نقل مقصد نہیں ذریعہ ہے۔ مقصد تو شعر کی تاثیر ہے۔ اس لیے تاثیر ہی کے ذریعے اُن کے ہاں اساطیر کے جواز اور عدم جواز کا فیصلہ ہوتا ہے۔ چنانچہ خیال کی سطح پر اساطیر کی تردید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے اس کی بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ رکھی جائے۔ کیونکہ جب تک کہ انسان کا علم محدود تھا ایسی باتوں کا اثر لوگوں کے دل پر نہایت قوت کے ساتھ ہوتا

تھا۔ لیکن اب علم نے اس طلسم کو توڑ دیا ہے اب بجائے اس کے کہ ان باتوں کا لوگوں کے دل پر کچھ اثر ہو اور اُن پر ہنسی آتی ہے اور اُن کی حقارت ہوتی ہے۔" (مقدمہ ۲۴۲)

اور منطقی تضاد کا شکار ہوئے بغیر اسلوب کی سطح پر اساطیر کی تائید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"فرض کرو کہ آسمان کا وجود اور اُس کا گردش کرنا، زمین کا ساکن ہونا، پانی اور ہوا کا بسیط ہونا، عناصر کا چار میں منحصر ہونا، جام جم کا جہاں نما ہونا، ظلمات میں چشمۂ حیواں کا مخفی ہونا، سیمرغ اور دیو پری کا موجود ہونا اور اسی قسم کی اور بہت سی باتیں علم انسانی کی ترقی سے غلط ثابت ہو جائیں تو پھر شاعر کا یہ کام نہیں ہے کہ ان خیالات سے بالکل دست بردار ہو جائے بلکہ اس کا کمال یہ ہے کہ حقائق و واقعات اور سچے اور نیچرل خیالات کو ان ہی غلط اور بے اصل باتوں کے پیرائے میں بیان کرے اور اُس طلسم کو جو قدما باندھ گئے ہیں، ہرگز ٹوٹنے نہ دے ورنہ وہ بہت جلد دیکھے گا کہ اس نے اپنے منتر میں سے وہی انجھر بھلا دیے ہیں جو دلوں کو تسخیر کرتے تھے۔"[۲۴]

حالی کے ہاں تاثیر ہی کے حوالے سے شعر اور سامع کا رشتہ قائم ہوتا ہے۔ ہماری قدیم تنقید شعر اور سامع کے رشتے کو اصولاً قابلِ اعتنا نہیں سمجھتی۔ چنانچہ قدامہ کی تعریفِ شعر میں سامع غیر حاضر ہے اور ابن رشیق نے جو شعر کو مثالاً بیت کہا ہے، اُس بیت میں بھی سامع کہیں نظر نہیں آتا۔ وہ گھر کے باہر کی چیز ہے۔ یہاں جو بات کہی جا رہی ہے، شاید ایک مثال سے واضح ہو جائے۔ ہمارے قدما شعر میں لفظ اور معنی کے رشتے پر غور و خوض میں کافی دلچسپی لیتے تھے (جو معروضی نظریے کے حامیوں کی خاص ادا ہے)۔ کوئی کہتا تھا الفاظ معانی کے تابع ہیں اور کوئی کہتا تھا معانی الفاظ کے تابع ہیں۔ الفاظ اور سامع یا معانی اور سامع کے رشتے پر کسی کی نگاہ ہی نہ جاتی تھی۔ چنانچہ ابن خلدون کی معانی اور پانی والی تمثیل

صدیوں سے اپنی جگہ پر اٹل تھی۔ حالی نے سوچ کا رُخ بدلا اور لفظ و معنی دونوں کو سامع کی حالت کے تابع کرتے ہوئے ابن خلدون کا مسکت جواب دیا:

''حضرت اگر پانی کھاری یا گدلا یا بوجھل یا ادھن ہوگا یا ایسی حالت میں پلایا جائے گا جب کہ اس کی پیاس مطلق نہ ہو تو خواہ سونے یا چاندی کے پیالے میں پلایئے خواہ بلور اور پھٹک کے پیالے میں وہ ہرگز خوش گوار نہیں ہو سکتا اور ہرگز اس کی قدر نہیں بڑھ سکتی۔'' (مقدمہ ۱۲۳)

حالی نے سامع کے تصور کو مبہم نہیں رکھا۔ ان کے مثالی سامع تو اعلیٰ سے لے کر ادنیٰ تک ہر طبقے کے لوگ ہیں۔ لیکن عملاً وہ اعلیٰ اور اوسط درجے کے آدمیوں کو ہی معیاری سامع قرار دیتے ہیں۔ حالی کا تصور سادگی ایسے ہی معیاری سامع سے وابستہ ہے۔

حالی نے تاثیر کے تصور کو بھی حتی الامکان واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اٹھارویں صدی کے برطانوی نقادوں کی طرح تاثیر کی جمالیات مرتب کرنے میں مصروف نظر آتے ہیں۔ انھوں نے مختلف سیاق و سباق میں تاثیر سے متعلق اتنے نکات بیان کر دیے ہیں کہ اگر سب کو یکجا کر لیں، تو چھوٹی موٹی ایک کتاب بن سکتی ہے۔ یہاں صرف تاثیر کی حرکیات سے متعلق ان کے دو اہم بیانات نقل کیے جاتے ہیں۔ مقدمہ میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

''اثر قایل اور سامعین کی حالت کا تابع ہے اگر قایل اور سامع میں یا کم سے کم صرف قایل کے دل میں فی الواقع کوئی کیفیت موجود ہے تو اس کی کیفیت کا بیان ضرور موثر ہوگا۔'' ۵

چند سال بعد حیات جاوید میں مزید وضاحت سے لکھتے ہیں:

''غالباً اس بات پر سب کا اتفاق ہوگا کہ تحریر یا تقریر کا اصل مقصد لوگوں کے دلوں پر اثر کرنے کے سوا اور کچھ نہیں ہے مگر اس امر میں سب کی رائے مختلف معلوم ہوتی ہے کہ اثر کس طرح پیدا ہوتا ہے؟ اسی ایک مقصد کے لیے کوئی الفاظ میں تراش خراش اختیار

کرتا ہے اور کوئی سادگی ۔ کوئی کلام کی بنیاد متانت اور سنجیدگی پر رکھتا ہے اور کوئی مزاح وظرافت پر ۔ کوئی سوچ سوچ کر علمی اصطلاحیں اور فاضلانہ ترکیبیں استعمال کرتا ہے اور کوئی ڈھونڈ ڈھونڈ کر اہلِ زبان کے محاورے اور روز مرے بہم پہنچاتا ہے ۔ اسی طرح کوئی کسی ڈھنگ پر چلتا ہے اور کوئی کسی طریقے پر ۔ مگر حق یہ ہے کہ کلام کی تاثیر کو ان باتوں سے کچھ علاقہ نہیں ۔...... بے شک کلام کے موثر ہونے کے لیے اس کا سادہ اور بے تکلف ہونا ضروری ہے مگر اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ جو کلام سادہ اور بے تکلف ہوگا وہ موثر بھی ضرور ہوگا ۔ کلام کیسا ہی سادہ اور بے تکلف ہو جب تک متکلم کا دل آزادی اور سچائی سے بھرا ہوا نہ ہو، کبھی موثر نہیں ہو سکتا ۔ جس طرح تلوار کی کاٹ درحقیقت اُس کی باڑھ میں نہیں بلکہ سپاہی کے کرتی ہاتھ میں ہے اُسی طرح کلام کی تاثیر اُس کے الفاظ میں نہیں بلکہ متکلم کی سچائی اور اس کے نڈر دل اور بے لاگ زبان میں ہے وہی الفاظ جو ایک سچے اور دل سوز ناصح کی زُبان سے نکل کر لوگوں کے دلوں پر تیر وسناں کا کام کرتے ہیں ممکن نہیں کہ ایک نمائشی واعظ کی زبان پر اُن میں کچھ بھی اثر باقی رہے ۔'' [۶]

آج کل کے تنقیدی ماحول میں حالی کا یہ بیان دلچسپی سے پڑھا جائے گا، کیونکہ تحریر کے حوالے سے مصنف کے عندیے پر اصرار حالی کے ہاں اگر ایک انتہا پر ہے، تو آج کی تنقید میں قاری کے عندیے پر اصرار دوسری انتہائی پر ۔ (لیکن نہ ہم اس موضوع پر گفتگو کے اہل ہیں اور نہ یہاں اس کا موقع ہے) بہر حال مذکورۂ بالا دونوں بیانات سے یہ واضح ہے کہ تاثیر کا مسئلہ اگر ایک طرف سامع سے جڑا ہے تو دوسری طرف شاعر سے بھی جڑا ہوا ہے اور وہ بھی شاعر کے دلی کوائف سے یا آج کی زُبان میں جذباتی تجربے سے ۔ یہی وہ مقام ہے، جہاں سے حالی کے تنقیدی نظام میں شاعر داخل ہوتا ہے اور شعر و شاعر کے درمیان ناگزیر رشتہ قایم

ہو جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو تاثیر کا مقصد حاصل نہ ہو گا، جو شعر کی علت غائی ہے۔ ابن رشیق کے تمثیلی بیت میں شاعر موجود تو ہے لیکن معروضی لاشخصی خالق کی حیثیت سے موجود ہے۔ فطری استعداد کے بعد اس کے لیے جو چیزیں ضروری ہیں ـــــ حفظ و روایت مشق و ممارست اور علم و معرفت ـــــ ان سب کا تعلق شاعر کی خارجی زندگی سے ہے۔ اس کی داخلی یعنی جذباتی زندگی کا ذکر ضروری نہیں سمجھا گیا۔ قدامہ نے نقد الشعر میں لکھا ہے:

''لِاَنَ اشاعِرَ لَیسَ یُوَصَف بِان یَکونَ صَادِقاً''

(''شاعر کی توصیف اِس بنا پر نہ کی جائے گی کہ وہ صادق ہے۔'')

گویا وہ بھی شاعر کی شخصیت کو شعر سے دور رکھنا چاہتا ہے۔ شعر کو شاعر سے الگ کرنے کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ قدما کو شاعروں کے طرز خاص کے مطالعے کی ضرورت محسوس نہ ہوئی۔ شبلی لکھتے ہیں:

''یہ امر مسلم ہے کہ طرزِ جدید کا موجد فغانی ہے لیکن تعجب ہے کہ اس کے متعلق کسی نے ایک حرف بھی صراحتاً یا کنایتاً نہیں لکھا کہ فغانی کی طرز کیا ہے؟ اور اس کی خصوصیتیں کیا ہیں؟''

شبلی کے تعجب پر تعجب اس لیے نہیں ہوتا کہ وہ لوگ اسلوب کو موضوع سے جوڑتے تھے، شاعر کی شخصیت سے نہیں۔

بہر حال شعر اور شاعر کے تعلق سے حالی کے نظام میں بے ساختگی اور جوش کے تصور کو کافی اہمیت ملی ہے اور ان دونوں کا تعلق بڑی حد تک تخلیقی پروسس سے ہے۔ حالی تصنع، تکلف، قصد و ارادہ، بناوٹ اور ساختگی کے مقابلے میں بے ساختگی کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ حالی اپنی تنقیدی تحریروں میں آمد یا آورد کا لفظ استعمال نہیں کرتے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ قدیم تنقید میں آمد اور آورد الگ الگ چیزیں تھیں۔ آمد اضطراری عمل کا نتیجہ تھی اور آورد اختیاری عمل کا۔ حالی تخلیق شعر میں آمد اور آورد یعنی شعور اور لاشعور دونوں کے رول کو تسلیم کرتے ہیں اور ان دونوں کو ایک تسلسل میں دیکھتے ہیں۔ چنانچہ کہتے ہیں:

"جس قدر کسی نظم میں زیادہ بے ساختگی اور آمد معلوم ہو
اسی قدر جاننا چاہیے کہ اس پر زیادہ محنت، زیادہ غور اور زیادہ حک
واصلاح کی گئی ہوگی۔" ۸

اس جملے میں بے ساختگی کو آمد کے مفہوم میں تفہیم کی غرض سے استعمال کیا ہے۔ ورنہ اس جملے سے قطع نظر اپنی تنقیدی تحسین میں حالی نے ہر جگہ آمد کے بجائے بے ساختگی کا لفظ لکھا ہے اور اس میں شعور و لاشعور دونوں کا مفہوم داخل کر کے ایک نئی اصطلاح کے طور پر برتا ہے۔ بعض نقاد یہ غلط سمجھتے ہیں کہ اُن کے ہاں آمد اور بے ساختگی دونوں ایک ہی چیز ہیں:

حالی نے مقدمہ کی اشاعت سے بہت عرصہ پہلے حیات سعدی میں شاعری کے لیے چار شرطیں قرار دی تھیں۔ اُن میں چوتھی شرط یہ تھی کہ

"شاعر کے دل میں جب کہ وہ کسی مضمون پر شعر لکھ رہا
ہے، کم و بیش اس مضمون کا جوش اور ولولہ موجود ہونا چاہیے ورنہ شعر
نہایت کمزور ہوگا۔" ۹

مقدمہ میں آکر جوش کا تصور بہت وسیع ہوگیا ہے اور آزادی کے تصور سے وابستہ ہوگیا ہے۔ حالی کے نزدیک آزادی کا بہت سیدھا سادہ مفہوم یہ ہے کہ وہ فعل جو کسی خارجی اثر سے وقوع میں نہ آئے۔ حالی نے اسی تصور آزادی کے تحت استادی اور شاگردی کی قدیم روایت کے خلاف احتجاج کیا ہے۔ وہ اس سے بھی بہت دور جا کر قومی اور شخصی حکومتوں میں آزادی اور جوش کے رشتے تلاش کرتے ہیں:

"خود مختار سلطنتوں میں شاعر کو ہر حال میں دربار کی رضا
جوئی کا لحاظ رکھنا اور آزادی سے دست بردار ہونا پڑتا ہے یہاں تک
کہ اس کے سچے جوش اور ولولے جن کے بغیر شعر کو ایک قالب بے
روح سمجھنا چاہیے، سب رفتہ رفتہ خاک میں مل جاتے ہیں، نہ وہ
اپنے دل کی اُمنگ سے کسی کی مدح کر سکتا ہے، نہ سچے جوش سے کسی
کی ہجو لکھ سکتا ہے۔" ۱۰

''فکر شعر کی طرف کس حالت میں متوجہ ہونا چاہیے'' کے ذیلی عنوان کے تحت جو طویل بحث کی ہے وہ پوری کی پوری آزادی کے تصور پر مبنی ہے۔ اُس بحث کا نتیجہ یہاں نقل کیا جاتا ہے:

''جہاں تک ممکن ہو کسی مضمون کے لکھنے پر اُس وقت تک قلم اُٹھانی نہیں چاہئے، جب تک اس کی چٹیک دل کو نہ لگی ہو کسی کی ریس سے، کسی کی فرمائش سے کسی کے دباؤ سے یا کسی اور مجبوری کے سبب، بغیر اقتضائے طبیعی اور ولولہ باطنی کے جو شعر کہا جائے گا یا جو نظم سر انجام کی جائے گی اس میں اثر اور زور پیدا کرنا نہایت دشوار ہے۔'' [۱۱]

یہاں حالی نے جن چیزوں سے منع کیا ہے، وہ سب خارجی اثر کے ذیل میں آتی ہیں۔ بہرکیف اس جگہ صرف یہ اطلاع دینا ہے کہ آزادی اور شعر کے موضوع پر غور کرنا اٹھارویں صدی کے برطانوی نقادوں کا محبوب مشغلہ تھا۔

غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ حالی نے اس بات کا بطور خاص خیال رکھا ہے کہ اُن کا کوئی تنقیدی تصور اُن کے دوسرے تصور کی تکذیب نہ کرے۔ چنانچہ ان کے ہاں مختلف تنقیدی تصورات میں حتی الامکان تطبیق موجود ہے اور کڑی سے کڑی ملتی ہے۔ شاعر، سامع، اصلیت، نیچر، تخیل، جوش، بے ساختگی، سادگی، تاثیر، سب ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں۔ چنانچہ مندرجہ ذیل قسم کے جملوں سے اس مفروضے کی تائید ہوتی ہے۔

''جب تک دل میں کسی بات کی چٹیک نہ ہو، قوت متخیلہ مضامین کے القا کرنے میں فیاضی نہیں کرتی۔'' [۱۲]

''اصلیت اور کذب میں منافات ہے اور جوش بغیر اصلیت کے پیدا نہیں ہو سکتا۔ [۱۳]

''اثر قایل اور سامعین کا تابع ہے۔'' [۱۴]

وغیرہ وغیرہ۔

یہ ضروری نہیں کہ ہر نقاد کوئی نظام تنقید رکھتا ہو۔ لیکن ہر صاحب نظام نقاد کے لیے

ضروری ہے کہ اس کے پس پشت کوئی فلسفہ کار فرما ہو۔ حالی کا نظام تنقید جیسا کہ اوپر کے تجزیے سے ظاہر ہے، اٹھارویں صدی کی برطانوی تجربیت British Empiricism پر مبنی ہے، جس کی زبردست وکالت "حیات جاوید" میں انھوں نے دلچسپ پیرائے میں کی ہے:

"اُس زمانے کے علوم زیادہ تر محض قیاسات پر مبنی تھے اس لیے جو شبہات اُن سے...... پیدا ہوتے تھے ان کے دفعیہ کے لیے اکثر حالتوں میں صرف لاُسلیم کہہ دینا کافی تھا۔

اِس زمانے میں علم کی بنیاد تجربے اور مشاہدے اور استقرا پر رکھی گئی ہے اور اس لیے جو شکوک اب...... پیدا ہوسکتے ہیں، وہ صرف لاَ نُسَلِّمْ کہہ دینے سے دفع نہیں ہوسکتے۔"[۱۵]

حوالے

۱	بحوالہ مراۃ الشعر	ص ۱۰
۲	ایضاً	ص ۱۰۵
۳	اے ہسٹری آف ماڈرن کریٹیسزم جلد ۲۔	ص ۱۴۸
۴	مقدمہ شعری و شاعری از الطاف حسین حالی۔	ص ۲۰۶
۵	مقدمہ شعری و شاعری از الطاف حسین حالی۔	ص ۱۸۱
۶	مقدمہ شعری و شاعری از الطاف حسین حالی۔	ص ۳۸۔۴۰
۷	شعرالعجم از شبلی نعمانی جلد ۵	ص ۵۸
۸	مقدمہ شعر و شاعری از الطاف حسین حالی۔	ص ۱۲۲
۹	حیات سعدی	ص ۲۴۷
۱۰	مقدمہ شعر و شاعری	ص ۹۸

۱۱۔ مقدمہ شعروشاعری ص ۷۷_۱۷۸

۱۲۔ مقدمہ شعروشاعری ص ۱۷۶

۱۳۔ مقدمہ شعروشاعری ص ۱۴۹

۱۴۔ مقدمہ شعروشاعری ص ۱۸۱

۱۵۔ حیات جاوید از الطاف حسین حالی ص ۹۵۷

(مطبوعہ سہ ماہی ''فکر و نظر'' علی گڑھ، حالی نمبر ۱۹۹۱ء)

شبلی، شعر العجم اور پیروی مغربی

اس بات پر تو عام اتفاق رائے ہے کہ شعر العجم ادبی تنقید اور تنقیدی تاریخ کا وقیع نمونہ ہے۔ مگر ساتھ ہی نقادوں نے اس کتاب کے مشرقی عناصر پر جس قدر اصرار کیا ہے، اسی قدر اُس کے مغربی پہلوؤں کو نظر انداز بھی کیا ہے۔ نتیجے کے طور پر مورخ اور نقاد شبلی کی صحیح صورتِ حال ہمارے سامنے نہیں آتی۔ چنانچہ اس بات کی ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ شعر العجم کے مغربی مآخذ کو اجاگر کرنے اور ان کی نوعیت سمجھنے کی کوشش کی جائے تاکہ شبلی کی ادبی تاریخ و تنقید کی نسبتاً صحیح تصویر سامنے آ سکے۔

شعر العجم کے مطالعے سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ اس کا موضوع فارسی شاعری کا دفاع اور اس کا مخاطب صحیح ہم وطن انگریزی دانوں کا طبقہ ہے۔ اسی وجہ سے شبلی نے اس امر پر خاص توجہ دی ہے کہ فارسی شاعری کی حمایت میں انیسویں صدی کے اُن رائج الوقت فلسفیانہ افکار و تنقیدی تصورات سے استدلال کیا جائے، جن کا یہ انگریزی داں طبقہ کلمہ پڑھتا ہے۔ اس میں نکتے کی بات یہ ہے کہ اس طرح شبلی کا طریقہ استدلال

زیادہ موثر ہو گیا ہے۔ اگر شبلی مشرقی شاعری کا دفاع مشرقی نظریات کے حوالے سے کرتے ،تو وہ طبقہ کہہ سکتا تھا کہ جب ہم تمہاری شاعری کو نہیں مانتے تو تمہاری شعریات کو کیوں ماننے لگے۔ یہی وجہ ہے کہ شبلی نے جی کھول کر رائج الوقت انگریزی تصورات سے استفادہ کیا ہے۔

نقاد جب شبلی کے تنقیدی مسلک کی بات کرتے ہیں،تو یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں کہ شبلی کے تصورِ تخیل میں کولرج کے تصورات کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ یہ حضرات دیگر انگریزی مصنفوں کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے۔ حالانکہ شبلی نے اپنے تنقیدی نظریے کی تشکیل میں دوسرے انگریزی مصنفوں سے بھی کافی مدد لی ہے۔ اس سلسلے میں کولرج کے علاوہ انھوں نے دو انگریزی نقادوں سے اُن کے خیالات و الفاظ مستعار لئے ہیں۔ اُن میں سے ایک جان اسٹورٹ مل ہے، جس کا انھوں نے نام لیا ہے اور دوسرا ولیم ہیزلٹ ہے، جس کا انھوں نے نام نہیں لیا۔ صرف ''ایک یورپین مصنف'' کہہ کر رہ گئے ہیں۔

ان مصنفوں کے شعری تصورات سے بحث کرتے وقت یہ بات خاطر نشین رہے کہ انیسویں صدی کے ابتدا میں سائنسی اور تکنیکی ترقی کے پرستاروں نے شاعری پر دو حملے کیے۔ پہلا یہ کہ ''شاعری غیر سود مند ہے۔'' دوسرا یہ کہ ''شاعری غلط بیانی ہے۔'' شاعری کا سب سے بڑا دشمن جرمی بنتھم تھا۔ اسی سے نبرد آزما ہونے کے لئے مل نے اپنا مشہور مضمون ''What is Poetry'' ۱۸۳۳ء میں لکھا۔ اُسی مضمون کے خاصے بڑے حصے کا شبلی نے گویا ترجمہ کر لیا ہے، طویل اقتباس کی یہاں گنجائش نہیں، اس لئے چند نکتوں کی نشان دہی پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

(۱) اِس مضمون میں مل نے سائنسی صداقت اور شعری صداقت میں امتیاز قائم کیا ہے:

" Science addresses itself to the belief, poetry to the feelings "

''شاعری کا تخاطب جذبات سے ہے اور سائنس کا یقین سے'' شبلی کا ترجمہ

(۲) مل نے شاعری کو قاری سے الگ کیا ہے اور اس طرح خطابت اور

شاعری میں فرق قایم کیا ہے۔

"Poetry and eloquence are both alike the expressing or uttering forth of feeling . Eloquence supposes an audience.,the peculiarity of poetry appears to us to lie in the poet's utter unconciousness of a listener. Poetry is feeling, confessing itself to itself in moments of solitude----- When the epxpression of his emolions ----- is tinged also by that purpose, by that desire of making an impression upon another mind, then it ceases to be poetry, and becomes eloquence."

> '' خطابت میں بھی شاعری کی طرح جذبات اور احساسات کا برانگیختہ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ خطابت کا مقصود حاضرین سے خطاب کرنا ہوتا ہے۔ بخلاف اس کے شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی۔ وہ یہ نہیں جانتا کہ کوئی اس کے سامنے ہے بھی یا نہیں؟ ......شاعری تنہا نشینی اور مطالعہ نفس کا نتیجہ ہے......شاعر اگر اپنے نفس کے بجائے دوسروں سے خطاب کرتا ہے، دوسروں کے جذبات کو ابھارنا چاہتا ہے..........تو شاعر نہیں خطیب ہے۔''
>
> (شعر العجم جلد ۴ ص ۵)

(۳) مل شاعری کو'' Culture of Feeling '' کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ یہ اصطلاح اور اس کا تصور مل ہی کا رائج کیا ہوا ہے۔ شبلی بھی اسی تصور کے قائل ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

> '' شاعری ہمارے دل کو رقیق اور نرم کرتی ہے، جس سے تسلیم، اثر پذیری اور اعتقاد پیدا ہوتا ہے، مادیت کے بجائے روحانیت قائم ہوتی ہے۔

ہیزلٹ شاعری کی تعریف دوسرے رومانی نقادوں سے مختلف انداز میں کرتا ہے۔ اُس کے مضمون On Poetry in Genral میں ایسے جملے ملتے ہیں۔

کیا جاتا ہے کہ اس سے بجائے ترقی کرنے کے پستی اور بے قاعدگی کی طرف میلان ہوتا ہے۔ جو مسائل بار بار مختلف پیرایوں میں ادا کئے جاتے ہیں یعنی ترکِ دُنیا، قناعت، توکل، تواضع، خاکساری، عفو، حلم، جود وسخا، ان میں کچھ باتیں پست ہمتی پیدا کرنے والی ہیں، کچھ اعتدال سے متجاوز ہیں، کچھ اصول تمدن کے خلاف ہیں اور شاید اسی تعلیم کا اثر ہے کہ اِن ملکوں میں قوم کو آزادی اور حریت کا کبھی خیال نہیں پیدا ہوا۔''

حصہ ۵، ص ۱۷۳۔۱۷۴

پھر اُس کے بعد اخلاقی شاعری کے پورے باب میں ایسی مثالیں فراہم کرتے ہیں، جن سے غلامانہ اخلاقیات کی نفی اور آزادی و حریت کی توثیق ہوتی ہے۔ اسی طرح شاعری کی تاثیر سے جہاں بحث کی ہے اور جو اس جملے سے شروع ہوتی ہے: ''دنیا کا کاروبار جس طرح چل رہا ہے اس کا اصلی فلسفہ خودغرضی اور اصول معاوضہ ہے (جلد ۴ ص ۸۱)'' یہ پوری بحث مل کی طرح بنتھم کی خشک افادیت پرستی کے تصور کو ذہن میں رکھ کر کی گئی ہے۔ پھر اسی طرح انھوں نے فردوسی کے شاہنامے سے مثال دے کر ثابت کیا ہے کہ فارسی شاعری میں ناموری پرستی کے جذبے کا فقدان نہیں ہے۔ (ج ۴ ص ۲۸۸)

شبلی سے پہلے اور اُن کے بعد بھی ادبی تاریخ لکھنے کا عام طریقہ یہ رہا ہے کہ شعرا کے ناموں اور کارناموں کو حروف تہجی کے بجائے تاریخی ترتیب سے یکجا کر دیا جاتا ہے۔ شبلی نے شعرالعجم میں ایسا نہیں کیا۔ بلکہ ادبی تاریخ نگاری کے لئے اصول ارتقا Theory of Evolution کو بنیاد بنایا، جو انیسویں صدی کے نصف آخر کا انتہائی انقلاب آفریں تصور ہے۔ شعرالعجم میں اس اصول کی کارفرمائی دکھانے سے قبل یہ بتانا ضروری ہے کہ شبلی نظریۂ ارتقاء سے واقف تھے۔ شعرالعجم میں ''اصولِ ارتقاء'' کا ذکر دو بار آیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں: ''جس قدر زمانہ گزرتا جاتا، اصول ارتقا کے موافق شاعری کا قدم آگے بڑھتا تھا'' (ج ۴ ص ۱۰۷) اور دوسری جگہ لکھا ہے: ''خواجہ حافظ کے بعد اصولِ ارتقا کے خلاف،

غزلیہ شاعری کی ترقی ڈیڑھ سو برس تک رک گئی......لیکن ارتقا میں اتفاقی سکون ہو جاتا ہے، سلسلہ منقطع نہیں ہو جاتا۔" (ج ۵ ص ۵۶) اِن اقتباسات سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ شبلی نظریۂ ارتقا کو صرف سمجھتے ہی نہیں، برتتے بھی ہیں۔ اس کی مزید توثیق اُن کے اس جملے سے ہو جاتی ہے کہ "شاعری کی تاریخ کا یہ ایک ضروری باب ہے کہ شاعری کی ترقی کے تدریجی مدارج دکھائے جائیں۔" (ج ۲ ص ۲۱۲)

ارتقا کے کئی نظریے موجود ہیں اور ان میں بعض مشترک پہلوؤں کے باوجود بہت کچھ اختلاف بھی ہے۔ مثلاً ڈارون اور ہربرٹ اسپنسر دونوں ارتقا کے قائل ہیں لیکن اِن کے نظریوں میں اختلاف بھی ہے۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ شبلی کے ہاں اصول ارتقا کی نوعیت کیا ہے؟ شعر العجم میں انھوں نے جو طریقۂ کار اپنایا ہے، اس سے تو یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ اس معاملے میں انھوں نے اسپنسر سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن اس بات کی ایک خارجی شہادت بھی موجود ہے۔ ۱۹۰۹ء میں ابن مسکویہ کی کتاب تجارب الامم پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "یورپ میں آج کل فن تاریخ کو اس قدر ترقی ہوئی ہے کہ کبھی نہ ہوئی ہوگی .... تاریخ کا مقصد اُن واقعات کا پتہ لگانا ہے جن کے خاص نتائج پیدا ہوتے ہیں اور جن سے علت و معلول کا اس طرح سلسلہ قائم ہوتا ہے کہ جب اسی قسم کے واقعات پیش آئیں تو فوراً پیش گوئی کی جا سکے کہ اسی قسم کے نتائج پیش آئیں گے......... چنانچہ ہربرٹ اسپنسر نے تفصیل کے ساتھ اس نکتے کو لکھا ہے"
>
> (مقالات شبلی جلد ۴ ص ۲۲۔۲۳)

ڈارون کی Origin of species سے دو سال قبل ۱۸۵۷ء میں اسپنسر نے Progress, its Law and Cause کے عنوان سے ایک مقالہ شائع کیا اور اس میں فنون کی تاریخ سے بھی بحث کی۔ بعد میں Progress کے لفظ کی جگہ Evolution کا لفظ استعمال کیا۔ ڈارون کے مقابلے میں اسپنسر کے نظریے کو زیادہ تر مورخوں نے قبول کیا کیونکہ اس کا

سمجھنا بھی آسان تھا اور اس کے استعمال میں بھی سہولت تھی ۔ اسپنسر کا مفروضہ یہ ہے کہ

Evolution always moves from the homogeneous and simple to the heterogeneous and complex.

یعنی ارتقا کا سفر ہمیشہ متجانس اور سادہ سے غیر متجانس اور پیچیدہ کی طرف ہوتا ہے۔
سادگی سے پیچیدگی کی طرف ارتقا کو شبلی نے شعرالعجم میں یوں بیان کیا ہے:

''عام قاعدہ یہ ہے کہ جب کوئی قوم ترقی کرتی ہے تو ابتدا میں تمام چیزیں خوراک، پوشاک، مکان، اسباب، وضع قطع بے تکلف اور سادہ ہوتی ہیں، رفتہ رفتہ نفاست، لطافت اور تکلف پیدا ہوتا ہے اور روز بروز ترقی کرتا جاتا ہے، یہاں تک کہ حد سے بڑھ جاتا ہے اور اُس وقت ترقی رُک کر قوم برباد ہو جاتی ہے۔

شاعری کی بھی یہی حالت ہے ۔ ابتدا میں سیدھے سادے صاف صاف اور بے تکلف خیالات ہوتے ہیں ...... الفاظ میں تراش خراش نہیں ہوتی ۔ اس سے قدم آگے بڑھتا ہے تو خیالات میں بلندی شروع ہوتی ہے ۔ الفاظ میں تراش و خراش شروع ہوتی ہے ۔ اس کے بعد دقت آفرینی اور باریک بینی شروع ہوتی ہے ۔ محسوسات سے گذر کر صرف خیالی چیزوں پر مدار رہ جاتا ہے ۔ یہ ترقی کی آخری منزل ہے جو تنزل سے ہمدوش اور ہم آغوش ہے۔''

(جلد۴ص ۹۷_۹۸)

متجانس سے غیر متجانس کی طرف ارتقاء میں شاخ در شاخ ہوتے جانے کا مفہوم پنہاں ہے۔ جیسے قصیدے کی تشبیب سے غزل پھر غزل کے مختلف اسالیب کا ارتقا۔ شبلی ارتقا کے اس عمل کی وضاحت لفظ ''حسن'' کے حوالے سے یوں کرتے ہیں:

'' تمدن جب ترقی کرتا ہے تو ہر چیز میں نئے نئے

تکلفات پیدا ہوتے ہیں۔ اور ان کے لیے جدّت پسند صناع نئے نئے سامان پیدا کرتے ہیں۔ یہ اثر جس طرح مادی چیزوں پر عمل کرتا ہے غیر مادی اشیا یعنی خیالات، جذبات، محبت، راز و نیاز، سوز و گداز سب چیزوں پر عمل کرتا ہے مثلاً ابتدائے تمدن میں معشوق کے صرف رنگ و روپ اور تناسب اعضا کا خیال آیا اور اس کے لیے ''حسن'' ایک عام لفظ ایجاد کیا گیا، لیکن جب رنگین طبعی اور نکتہ سنجی زیادہ بڑھی تو معشوق کی ایک ایک ادا الگ نظر آئی اور وسعت زبان نے ان کے مقابلے میں نئے نئے الفاظ مثلاً کرشمہ، غمزہ، ناز، ادا وغیرہ تراشے'' (جلد ۳ ص ۱۴۵)

اسپنسر کے اصول ارتقا میں Survival of the Fittest ہے یعنی بقائے اصلح کو کلیدی اہمیت حاصل ہے۔ یہ Struggle for Existence یعنی جہد للبقا کے نتیجے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ جہد للبقا کا متبادل لفظ Competition یعنی مقابلہ یا مسابقہ ہے۔ شعر العجم میں مسابقہ، مقابلہ، حریف یا اس مفہوم کو ادا کرنے والے دوسرے الفاظ بکثرت استعمال ہوئے ہیں۔ اسی طرح ایسے استعارے بھی کثرت سے ملتے ہیں جن کے ذریعے بقائے اصلح یا جہد للبقا کا مفہوم ادا کیا گیا ہے۔ یہاں چند مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے:

(۱) ''ان مثنویوں کی جو زبان ہے کئی سو برس سے بالکل متروک ہے اسی لیے ان کا ناپید ہونا کوئی تعجب کی بات نہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ کچھ بھی ہوتیں، شاہ نامے کے طلوع ہونے کے بعد اِن ستاروں کا فروغ کیونکر قائم رہ سکتا تھا۔'' (ج ۲ ص ۲۰۸)

(۲) ''سلمان کی غزلیں چنداں مقبول نہیں ہوئیں۔ ان سے پہلے سعدی کا رنگ عالم کو مسخر کر چکا تھا۔ اس رنگ میں وہ کچھ نہیں سکتے تھے۔ اِس لیے مضمون آفرینی شروع کی۔'' (ج ۲ ص ۱۸۸)

(۳) خواجہ صاحب اپنے اساتذہ یا حریفوں سے طرحی

غزلوں میں چنداں بلند رتبہ نہیں .... باایں ہمہ اُن کی غزلوں نے دُنیا میں جو غلغلہ برپا کیا اُس کے آگے سعدی، خسرو، خواجہ سلمان کی آوازیں بالکل پست ہو گئیں۔" (ج ۲ ص ۲۱۹)

چونکہ شعرا لعجم میں ارتقا پسند نقطۂ نظر اپنایا گیا ہے اس لیے شعرا کے مدارج متعین کرنے کا انداز بھی بدل گیا ہے۔ شبلی کو اس کا احساس ہے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

"یہ ایک واقعہ ہے کہ سعدی، خواجو اور سلمان ہی کے خاکے ہیں، جن پر حافظ نے نقش آرائیاں کی ہیں، اس لئے ان کے باہمی امتیاز اور تدریجی ترقی کا دکھانا شعرالعجم کا فرض ہے۔"

(جلد۲ص۲۱۲)

بالفاظ دیگر شاعر کا درجہ متعین کرتے وقت اس کے ماقبل و مابعد کا حوالہ دینا ضروری ہوتا ہے تاکہ وہ شاعر ارتقا کی زنجیر میں منسلک نظر آئے۔ مثلاً شبلی کمال اسمٰعیل کا درجہ اس طرح متعین کرتے ہیں:

"کمال کی شاعری قدما اور متاخرین کی مشترک سرحد ہے یعنی اُس کا ایک سرا قدما اور دوسرا متاخرین سے ملا ہوا ہے۔ قدما کی متانت، پختگی، استواری اور متاخرین کی مضمون بندی، خیال آفرینی، نزاکت مضمون دونوں یکجا جمع ہو گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ متوسطین اور متاخرین دونوں ان کے معترف ہیں۔" (جلد۲ص۱۷)

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

"متاخرین کی جو خصوصیتیں ہیں، فغانی کے کلام میں وہ خصوصیتیں متوسط حد تک موجود ہیں۔ ورنہ اصل ترقی عرفی، نظیری شرف قزوینی وغیرہ نے دی ہے۔" (جلد۳ ص ۲۹)

ایک اور جگہ لکھا ہے:

"زور کلام جس کی ابتدا نظامی نے کی تھی، عرفی نے اس کو

کمال کے درجے تک پہنچادیا۔"   (جلد۳ص ۱۰۲)

غرض یہ کہ اصولِ ارتقا کی بنیاد پر شبلی نے فارسی شاعری کے حوالے سے الفاظ، خیالات، اسالیب بیان اور اصناف سخن کا جائزہ لیا ہے اور شعرالعجم کو ادبی تاریخ کا نادر نمونہ بنادیا ہے۔ غالباً اسی احساس کے تحت انھوں نے ایک خط میں لکھا تھا:

"آزاد کا سخندانِ پارس حصہ دوم نکلا۔ سُبحان اللہ! لیکن الحمدللہ کہ میرے شعرالعجم کو ہاتھ نہیں لگایا۔"

حواشی

۱ مل کا معرکتہ الآرا مضمون What is poetry جنوری ۱۸۳۳ء میں منتھلی ریپازٹری میں شائع ہوا۔ پھر اپنے خیالات کی مزید وضاحت کے لیے اسی رسالے میں نومبر ۱۸۳۳ء میں اس نے دوسرا مضمون "The two kinds of poetry" شائع کیا۔ شبلی کے تنقیدی خیالات کی تشکیل میں ان مضامین کا بڑا ہاتھ ہے۔ دونوں مضامین کے لیے ملاحظہ کیجیے: جان اسٹورٹ مل، ارلی ایسز، مرتبہ جے۔ ڈبلیو۔ ایم گبس (لندن، ۱۸۹۷)

۲ ولیم ہیزلیٹ On poetry in General مشمولہ کمپلیٹ ورکس، مرتبہ۔ پی۔ پی ہو' جلد ۵، ص ۱۔۲ (لندن، ۱۹۳۰) ۱۸۱۸ء کا یہ لکچر گویا ہنرلٹ کا جمالیاتی منشور ہے۔ اس لکچر پر ایک نہایت سخت تبصرہ ولیم گفرڈ نے رسالہ کوا ٹرلی میں شایع کیا۔ اس کا انتاہی سخت جواب ہنرلٹ نے A Letter to William Giffard کے عنوان سے دیا جو کمپلیٹ ورکس، جلد ۹ میں شامل ہے۔

۳ ہربرٹ اسپنسر Progress,its Law and Gause، مشمولہ ایسز سائنٹفک پولیٹکل اینڈ اسپیکولیٹو، جلد ۱ (نیویارک، ۱۸۹۲)

۴ ہربرٹ اسپنسر نے ۱۸۵۲ء میں حیاتیاتی ارتقا پر لکھتے ہوئے "Survival of

"The origin of" کتاب اپنی نے ڈارون ۔ تھی کی استعمال اصطلاح کی the Fittest"
species ۱۸۵۹ء میں شائع کی۔ مگر پانچویں ایڈیشن (۱۸۶۹ء) میں Natural Seleclion کا
عنوان بدل کر Natural Selection or Survival of the Fittest کر دیا۔ بعد میں یہ
تصور ڈارون سے منسلک ہو گیا۔ یہی حشر Struggle for Existsnce کا بھی ہوا۔ اس تصور کو
ڈارون کی کتاب کی اشاعت سے کوئی نصف صدی قبل مالتھس نے رائج کیا تھا۔ سوشل
ڈارونسٹوں نے بیسویں صدی کے آغاز میں ان دونوں تصورات کو ڈارون کے نظریے کے
ساتھ کیوں منسلک کیا، اس کے لیے ملاحظہ کیجئے: جیمس ایلن روجرز، ''ڈارونزم اینڈ سوشل
ڈارونزم'' جرنل آف دی ہسٹری آف آئیڈیاز، جلد ۳۳، نمبر ۲
(اپریل۔ جون ۱۹۷۲ء) ص ص ۲۸۰۔۲۹۵

(مطبوعہ، سہ ماہی ''فکر و نظر'' علی گڑھ، جلد ۲۶ شمارہ ۴، ۱۹۸۹ء)

نقدِ میرؔ کے سو سال

محمد حسین آزادؔ کی کتاب ''آبِ حیات'' ۱۸۸۱ۓ میں شائع ہوئی اور شمس الرحمن فاروقی کی ''شعرِ شور انگیز'' ۱۹۹۰ۓ میں۔ ایک سو نو سال کا یہ درمیانی عرصہ میرؔ شناسی میں بتدریج تبدیلی کی دلچسپ کہانی سُناتا ہے۔ آبِ حیات سے شروع کرنے کی وجہ یہ ہے کہ یہ وہ پہلی کتاب ہے جو میرؔ کی شخصیت اور شاعری پر کام کرنے والوں کے درمیان سب سے زیادہ موضوعِ بحث رہی ہے۔ شاید ہی کوئی نقاد ایسا ہو، جو میرؔ پر تنقید لکھتے ہوئے آزادؔ کے بیانات کی تردید یا تائید کے مرحلے سے نہ گزرا ہو۔ میرؔ کی شخصیت کے بارے میں آزادؔ کا خیال ہے کہ وہ ''خود پسند'' ''خود بیں'' اور مردم بیزار تھے۔ پھر یہ کہ اُن کی طبیعت میں ''شگفتگی اور جوش وخروش'' نام کو نہ تھا۔ اور میرؔ کی شاعری کے بارے میں آزادؔ کی رائے یہ ہے کہ اُن کے دیوان میں ''ستر اور دو بہتر نشتر ہیں۔ باقی میر صاحب کا تبرک ہے۔ انھوں نے جس قدر فصاحت پیدا کی ہے، اُسی قدر بلاغت کو کم کیا ہے۔'' اُن کا کلام ''سادگی'' میں لاجواب ہے اور وہ غزل

میں ''سودا سے بہتر ہیں۔'' ''میرؔ صاحب کا کلام آہ اور مرزا صاحب کا کلام واہ۔'' لیکن یہ تمام خیالات وہ ہیں جو آزاد سے پہلے زبانی یا تحریری طور پر موجود تھے۔ آزاد نے انھیں صرف یک جا کر دیا۔ البتہ نقدِ میرؔ کے سلسلے میں انھوں نے ایک بات بالکل نئی کہی اور وہ یہ تھی:

''جو مضامین اور شعرا کے لیے خیالی تھے، میر کے لیے حالی تھے............ (میر صاحب) کا کلام صاف کہے دیتا ہے کہ جس دل سے نکل کر آیا ہوں وہ غم و درد کا پتلا نہیں، حسرت و اندوہ کا جنازہ تھا۔ ہمیشہ وہی خیالات بسے رہتے تھے۔ بس جو دل پر گذرتی تھی وہی زبان سے کہہ دیتے تھے کہ سننے والوں کے لیے نشتر کا کام کر جاتے تھے۔''

(آبِ حیات ص ۲۰۳)

اس نئی بات کے پیچھے تنقید کا جو تصور کارفرما ہے، وہ خلوص کا تصور ہے۔ خلوص رومانی تنقید کا کلیدی لفظ ہے۔ وہاں سے یہ لفظ جب وکٹوریائی تنقید میں آیا تو اس میں اخلاق کا تصور بھی شامل ہو گیا۔ چنانچہ برا آدمی اچھا شاعر نہیں ہو سکتا، جیسے جملے اِسی تصور کی دین ہیں۔ خلوص کا یہ نظریہ اردو میں بیسویں صدی کے آخری ربع میں داخل ہوا اور آزاد، حالیؔ و شبلی نے اسے تنقیدی معیار کے طور پر جا بجا استعمال کیا۔ بہر حال کلام میر کو پرکھنے کا یہ اندازِ نظر آزاد سے ہوتا ہوا مولوی عبدالحق، عندلیب شادانی، سید عبداللہ اور کلیم الدین احمد تک پہنچتا ہے۔ ان سب حضرات نے حسبِ استعداد میرؔ کی شخصیت اور سوانح کا عکس اُن کی شاعری میں دیکھا ہے یا شاعری سے اُن کی شخصیت اور سوانح کا خاکہ مرتب کیا ہے۔ اس طرح میرؔ کی نفسیات، سوانح حیات اور شاعری سب ایک دوسرے کے ساتھ گڈمڈ ہو گئی ہیں۔ مثلاً مولوی عبدالحق کہتے ہیں:

''افسوس کہ آرام و راحت، زندہ دلی اور مسرت میر کی قسمت میں نہ تھی۔ اور انھوں نے اپنی زندگی اس دُنیا میں ایک حرماں نصیب قیدی کی طرح کاٹی............ اور یہی رنگ ان کے اشعار سے ٹپکتا ہے۔ گویا وہ اور ان کا کلام ایک ہو گئے ہیں اور یہ انتہائے کمال

شاعری ہے۔ (انتخاب کلامِ میر ص ۴۴)

عندلیب شادانی نے کلامِ میر سے جو "امردنامہ" مرتب کیا تھا اس کا حال تو سب کو معلوم ہے۔ کلیم الدین احمد نے بھی اسی معیارِ خلوص سے میر کی غزلوں کو پرکھا۔ چنانچہ وہ کوئی نئی بات پیدا نہ کر سکے۔ اُن کی تنقیدِ میر آزاد کی صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہے۔ کہتے ہیں:

> "میر وہی داخلی و خارجی اثرات قبول کرتے تھے جو ایک خاص رنگ کے یعنی درد و غم کا نمونہ ہوتے تھے......... مسرور و متبسم اثرات میر کو پسند نہ تھے .... لیکن وہ جو محسوس کرتے تھے تو شدّت کے ساتھ خود بھی متاثر ہوتے تھے اور دوسروں کو بھی متاثر کرتے تھے۔ (اردو شاعری پر ایک نظر)

سید عبداللہ نے تو خلوص کو اندازِ میر کی اولین خصوصیت قرار دیا ہے اور اس کے لیے رسکن کا قول بھی نقل کیا ہے۔ اُن کی مقبول کتاب "نقدِ میر" کا بیشتر حصہ غلط اور سطحی تعبیروں سے بھرا پڑا ہے، جن میں سے چند ایک کا شافی جواب قاضی افضال حسین کی کتاب "میر کی شعری لسانیات" میں موجود ہے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی تیس پینتیس سال تک میر تنقیدی منظرنامے سے تقریباً غائب رہے۔ دراصل یہ پورا دور غالب پرستی کا دور تھا۔ اس صورت حال میں اثر لکھنوی نے میر کی حمایت میں قلم اٹھایا۔ لیکن اب میر کی شاعرانہ عظمت ثابت کرنے کے لیے غالب سے مقابلہ ضروری تھا، اور یہ بھی ضروری تھا کہ فی زمانہ غالب کے مداح غالب کی شاعری میں جو خوبیاں دیکھتے تھے، وہی خوبیاں اُن سے بہتر صورت میں میر کے یہاں دکھائی جائیں۔ چنانچہ اثر لکھنوی نے یہی کیا۔ انھوں نے آب حیات والے میر کو چھوڑ کر ایک ایسے میر کو دریافت کیا، جس کی شاعری میں "بلندی فکر و رعنائی تخیل" تھی۔ "انداز بیان میں تنوع، تازگی، شگفتگی و ندرت تھی۔ لوچ، نزاکت اور بانکپن تھا۔ اثر نے یہ بھی ثابت کیا کہ میر طرزِ غالب کے پیش رو ہیں۔ اثر ہی کے ذریعے موازنۂ میر و غالب کا نیا موتیف تنقید میں داخل ہوا اور اس کے ساتھ یہ بھی ہوا کہ سودا پس منظر میں چلے گئے۔ بہر حال اثر کا بڑا تنقیدی

کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے میرؔ کی بازیافت کی۔

اثرؔ لکھنوی کے بعد میرؔ کی حمایت کے لیے فراقؔ، محمد حسن عسکری اور ناصر کاظمی سامنے آئے، اِن لوگوں کے ہاں میر دوستی غلو کی حد تک پہنچ گئی۔ آزاد نے کہا تھا: ''میر خود بیں اور مردم بیزار ہیں۔'' فراقؔ نے کہا: میرؔ تو اپنے وقت کا سب سے بڑا باشندۂ ہند ہے۔'' آزاد نے کہا تھا: ''میر کے دیوان میں رطب و یابس کی بھرمار ہے'' ناصر کاظمی نے کہا'' ساری کلیاتِ میرؔ ہی انتخاب ہے'' اور عسکری نے تو میر کو آسمان پر چڑھا دیا۔ عسکری کے اس دفاعِ میر کو غالب پر اُن کے حملے کے سیاق میں دیکھنا ضروری ہے اور جب ہم اس طرح دیکھتے ہیں تو عسکری کی میر دوستی اُن کی غالب دشمنی کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ ناصر کاظمی کا ایک جملہ بہت مشہور ہوا کہ'' میرؔ کے زمانے کی رات ہمارے زمانے کی رات سے آملی ہے۔'' میرؔ سے تخلیقی فیضان حاصل کرنے کے لیے اس جملے سے چاہے جتنی ترغیب ملے، کلامِ میر سمجھنے میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ ان تینوں حضرات کے یہاں ایک بات مشترک ہے اور وہ یہ کہ ان لوگوں نے شعرِ میر کو انسانی دستاویز کی حیثیت سے پڑھا۔ اور اس میں انسانی اپیل کے رنگا رنگ جلوے دیکھے۔ اس سے میر کی عظمت کا حجم یقیناً وسیع ہوا، لیکن اس کے ساتھ یہ بھی ہوا کہ ان کی تنقیدوں میں زندگی اور فن کا فرق معرضِ خطر میں پڑ گیا۔ البتہ فراق کے ہاں نقدِ میر کے سلسلے میں دو نئے موضوع داخل ہوئے۔ ایک تو میر کے مدھم اور مانوس لہجے کا اور دوسرا میرؔ کو عالمی شاعری کے تناظر میں دیکھنے کا۔ میر کے عالمی شاعر ہونے کے سلسلے میں فراق کہتے ہیں: ''غنائی شاعری میں میرؔ کا مقامِ دُنیا کے بڑے سے بڑے شاعروں کی صف میں ہے'' (نقوش میر نمبر ص ۲۹۲) فراقؔ کے بعد میرؔ کو اس طرح دیکھنے کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ چنانچہ جمیل جالبی کا خیال ہے کہ'' میر اُردو ہی کا نہیں بلکہ ساری دُنیا کی زبانوں کا ایک عظیم غنائی شاعر ہے'' (ص ۱۱۱) شمس الرحمن فاروقی کہتے ہیں'' میر کو دُنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں رکھنے میں مجھے کوئی تامل نہیں۔'' (ص ۳۴۱) لیکن میر کا عالمی شاعر ہونا ابھی محض ایک بات ہے۔ اس کا تفصیلی تجزیہ ابھی تک کسی نے نہیں کیا۔

میر کی شاعری ترقی پسند نقادوں کے لیے بڑا چیلنج تھی۔ کیونکہ جو شاعر غم پرست ہو، اس سے ہم آہنگ ہونے کی کیا صورت ہو سکتی تھی۔ لیکن مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین اور سردار جعفری نے اس چیلنج کو قبول کیا اور یہ لوگ میر کی شاعری میں اپنی آئیڈیالوجی کا عکس دیکھنے میں کامیاب بھی ہوئے۔ مگر اس طرح وہ پورے میر کے ساتھ انصاف نہ کر سکے۔ البتہ مجنوں گورکھپوری نے میر کے ظاہر لہجے کے بجائے ان کے زیریں لہجے کو پڑھنے کی تنقیدی کوشش کی اور ایک اہم نکتے کی طرف متوجہ کیا:

> ''میر کی شاعری کی طرف ہم صحیح بصیرت اور دور رس قوتِ فکر اور نہایت لطیف اور نازک احساس کے ساتھ رجوع کریں۔ یوں تو یہ شرائط کم و بیش ہر بڑے شاعر کے کلام کا مطالعہ کرنے کے لیے ضروری ہیں لیکن میر کی نازک شخصیت اور اس سے زیادہ اُن کی نازک شاعری کو سمجھنے اور اس سے صحیح اثرات قبول کرنے کے لیے اِن شرطوں کے بغیر کام ہی نہیں چل سکتا۔ ورنہ اندیشہ ہے کہ ہم میر اور اُن کی شاعری دونوں کو سمجھنے میں بدراہ ہو جائیں۔''
>
> (ص ۴۹۵)

ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں تحقیق سے قطع نظر تنقید میر کے سلسلے میں کوئی قابلِ ذکر کام نہ ہوا۔ لیکن ۸۰ء کی دہائی کو مطالعۂ میر کی دہائی کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ بعض اہم جدید نقادوں نے مطالعۂ میر پر پوری توجہ صرف کی اور کتابیں لکھیں۔ اِن میں سے حامدی کاشمیری اور پاکستان کے محب عارفی کی کتابوں کو تو ہم سنجیدگی سے نہیں لے سکتے۔ اُن کے خلوص اور محنت کی داد دے سکتے ہیں۔ جمیل جالبی کی کتاب محمد تقی میر کا تحقیقی حصہ تو بہت اہم ہے کہ اِس سے میر کی شخصیت کی نئی تصویر سامنے آتی ہے، لیکن اُس کا تنقیدی حصہ ہماری میر فہمی میں کوئی اضافہ نہیں کرتا۔ اِن کے علاوہ تین کتابیں نہایت اہم ہیں: قاضی افضال حسین کی کتاب میر کی شعری لسانیات، پروفیسر گوپی چند نارنگ کی اسلوبیات میر اور شمس الرحمٰن فاروقی کی شعرِ شور انگیز۔

قاضی افضال حسین نے تنقیدِ میر کے لیے جو طریقۂ کار اپنایا ہے، وہ پہلے کے نقادوں سے مختلف اور زیادہ جامع ہے۔ مثلاً اثر لکھنوی جن کو اس مضمون میں بہت اہمیت دی گئی ہے، شعرِ میر کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ تو دکھا دیتے تھے کہ فلاں شعر میں تجربے کی ترسیل کیسے ہوئی ہے۔ لیکن یہ نہیں دکھا سکتے تھے کہ وہ شعرِ میر کے مزاج، اُن کی شخصیت اور ان کے اقدار زندگی کی ترسیل کس طرح کرتا ہے۔ ایسا نہیں کہ آثر اور فراق وغیرہ کو میر کی منفرد شخصیت کا احساس نہیں تھا۔ تھا اور بہت اچھی طرح تھا، لیکن اُن کے پاس اس کے تجزیے کے وسائل نہیں تھے۔ قاضی افضال نے اپنے مطالعۂ میر میں یہ دکھایا ہے کہ میر کا مخصوص لسانی نظام کیا ہے اور یہ نظام کس طرح میر کے منفرد مزاج، ان کی منفرد شخصیت اور اقدار زندگی سے ان کے مخصوص تعلق کو ظاہر کرتا ہے۔ اور ساتھ ہی یہ لسانی نظام میر کے تخلیقی رویے کا بھی مظہر ہے۔ یہ کتاب میر کے فکر و فن کو وسعت اور گہرائی کے ساتھ ہمارے سامنے پیش کرتی ہے۔

پروفیسر نارنگ نے میر کے شعری اسلوب کی بنیادی جہات کا تجزیہ جدید لسانیاتی اصطلاحوں کے حوالے سے کیا ہے۔ اُن کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ "میر کی زبان کو دراصل سادگی و سلاست یا فارسیت و مشکل پسندی کی اصطلاحوں کے ذریعے سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔" نارنگ صاحب پہلے نقاد ہیں جنھوں نے کہا کہ "میر اردو غزل میں ORAL روایت کے آخری امین ہیں۔" اُن کا یہ جملہ کہ "میر دراصل پوری اردو زبان کے پورے شاعر تھے" نقدِ میر میں ضرب المثل بن سکتا ہے۔

میر کو جتنی وسعت اور ہمہ گیری کے ساتھ شمس الرحمٰن فاروقی نے دیکھا ہے، اب تک میر کو اس طرح نہیں دیکھا گیا تھا۔ تنقیدِ میر کے سلسلے میں یہ بات ایک تسلیم شدہ حقیقت بن چکی ہے کہ میر کا شعری آہنگ نرم، دھیما، اور ٹھہرا ہوا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا فیصلہ، اس کے بالکل برعکس ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میر کا آہنگ بلند اور گونجیلا ہے۔ فاروقی صاحب کا استدلال یہ ہے کہ چونکہ میر کی شاعری زبانی معاشرے کی پیداوار تھی، جہاں کلام بآواز بلند پڑھا جاتا تھا، لہٰذا ایسی شاعری کا آہنگ دھیما اور پست ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ لازماً بلند

اور گونجیلا ہوگا۔ اپنے امکانات کے لحاظ سے تنقید میر میں یہ ایک انقلاب آفریں تصور ہے۔
یہاں شعر شور انگیز پر تفصیلی گفتگو نہیں کی جا سکتی، کیونکہ اس مضمون کا مقصد نقدِ میر کے خاص خاص موتیف کا مختصر جائزہ لینا تھا۔

(مشمولہ "اردو تنقید مسائل و مباحث" مرتبہ منظر عباس نقوی، شعبہ اردو علی گڑھ۔ ۱۹۹۳ء)

احتشام حسین اور فکشن کی تنقید

۱۹۴۰ء کی دہائی میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے کہا تھا:

''سماجی حالات سے ادب پیدا نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے۔ آرٹ کا وجود فن کار کی کاوشوں سے ہوتا ہے نہ کہ سماج کی کاوشوں سے۔''[۱]

ترقی پسند تنقیدی اساس پر شاید یہ سب سے شدید حملہ تھا۔ اس کے بعد سے ہم مسلسل ترقی پسند تنقید میں کیڑے نکالتے رہے۔ کلیم صاحب ادب کے غیر تاریخی مطالعے کے قائل تھے اور تنقید میں سماج، تاریخ اور تہذیب جیسے الفاظ سے اُنھیں کوئی سروکار نہ تھا۔ وہ ادب کو کسی قسم کے تاریخی یا سماجی تصور سے ملوث نہیں کرنا چاہتے تھے۔ لیکن گذشتہ دس پندرہ سال کے دوران ادبی فکر میں جو تبدیلی آئی ہے، اُس سے بیشتر روایتی تنقیدی مزعومات معرضِ خطر میں پڑ گئے ہیں۔ اس کے لیے تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ محض چند

اصطلاحوں اور کتابوں کے نام ثبوت کے لیے کافی ہوں گے۔ اسٹینلی فش کے اُس تصور کو لیجئے، جسے وہ Interpretive Community کا نام دیتا ہے۔ یہاں میں Community کے لفظ پر زور دینا چاہتا ہوں۔ فش کا کہنا ہے کہ معانی کا خالق، مالک اور ذمے دار تعبیری معاشرہ ہوتا ہے، نہ کہ متن اور قاری۔ Reception Theory کا مبلغ یاؤس ادب کے مخصوص تاریخی حوالے پر زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک ادبی متن کوئی ایسی چیز نہیں جو ہر دور کے قاری کو اپنا ایک ہی چہرہ دکھائے۔ New Historicism والوں کی تاریخی دلچسپی کا ذکر کرنا غیر ضروری ہے۔ ہمارے مقصد کے لیے تصویر کا دوسرا رُخ بھی اہم ہے، اینگلو امریکی نئی تنقید کا سب سے زیادہ مانوس نام کلینتھ بروکس ہے۔ اُس نے ۱۹۹۱ء میں اپنی تنقیدی کتاب شائع کی ہے، جس کا عنوان بہت معنیٰ خیز ہے " Historical Evidence and the Reading of Seventeenth Centurey Poetry"۔ اس کتاب میں نظموں کی وضاحت کے سلسلے میں اُس کا بنیادی سروکار تاریخی سوانحی مواد سے ہے۔ اُردو کے مشہور نقاد شمس الرحمٰن فاروقی نے نئی تنقید سے بھر پور استفادہ کیا ہے۔ وہ اپنی حالیہ تصنیف ''شعر شور انگیز'' میں کسی قدر اپنا موقف تبدیل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کسی کلام میں لازمی طور پر ''شاعری پن'' نہیں ہوتا۔ ''شاعری پن'' ایک تہذیبی تصور ہے اور ہر تہذیب میں ''شاعری پن'' کے مختلف معیار ہو سکتے ہیں ؀''

محض اِن مثالوں سے نئے ادبی مباحث میں تاریخ ' تہذیب اور سماج کی موجودگی ہم بہ آسانی محسوس کر سکتے ہیں۔ اس بدلے ہوئے تنقیدی تناظر میں احتشام حسین کی تحریریں از سر نو ہماری دلچسپی کو مہمیز کرتی ہیں۔

ہمیں احتشام حسین کی تنقیدی فکر کے تین اہم پہلوؤں کو زیر بحث لاتا ہے: قدیم ادب کا دفاع، حقیقت نگاری کی جمالیات اور ٹائپ کردار کے مطالعے کا طریق کار۔

اختر حسین رائے پوری نے اپنے ۱۹۳۵ء کے ایک مضمون ''ادب اور زندگی'' میں (جو ترقی پسند تنقید کا پہلا بنیادی متن ہے) قدیم ہندوستانی ادب کے تعلق سے لکھا تھا:

''ادب زندگی سے عبارت ہے نہ کہ زندگی ادب سے۔ ادب کے نام پر جو چیز

انسان کو زندگی سے بیزار ہونے کی تعلیم دیتی ہے، انسان کو فوراً اُس سے بیزار ہو جانا چاہیے۔ سچ پوچھا جائے تو اس دور (قدیم دور) کے تقریباً تمام آرٹسٹ ضائع ہوئے ہیں، اُس وقت تک صحیح معنوں میں آرٹ کا ارتقا ہوا نہیں۔ کالیداس، کبیر، نظیر اور غالب وغیرہ کے سوا شاید کوئی ایسا شاعر نہیں جسے مستقبل کا انسان عزت سے یاد کرے۔''[۴۳]

یہاں اس بات کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ ٹیری ایگلٹن نے اپنی کتاب Literary Theory (۱۹۸۲) میں اسی قسم کی بات کہی ہے۔ اُس کے نزدیک مستقبل میں کسی ایسے معاشرے کا وجود میں آنا ممکن ہے، جس میں شیکسپیئر بے محل ہو سکتا ہے۔ ایگلٹن مارکس کا حوالہ دیتے ہوئے مزید کہتا ہے کہ مارکس کو یہ سوال پریشان کرتا تھا کہ قدیم یونانی آرٹ میں ''ابدی دلکشی'' کیونکر قائم ہے، جب کہ وہ سماجی حالات کب کے گئے گذرے ہو چکے۔

بہرکیف احتشام حسین نے اختر رائے پوری سے اختلاف کرتے ہوئے ماضی کے ادبی سرمائے کی قدر و قیمت پر اصرار کیا ہے۔ طویل بحث کے بعد وہ لکھتے ہیں:

''ماضی کے ادب کے متعلق ہمارا جذباتی ردِ عمل ہر حال میں وہ تو کبھی نہیں ہو سکتا، جو اُن صدیوں کے لوگوں کا رہا ہوگا۔ لیکن سوال تو یہ ہے کہ اُن کی طرف ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے؟ محض یہ کہ جو تھا، ٹھیک تھا۔ اُس وقت کے ذوق کے متعلق ہمیں کچھ کہنے کا حق نہیں ہے۔ یہیں ماضی کے ادب کے مطالعے کا مسئلہ دردِ سر بنتا ہے۔ کیونکہ کوئی نقاد نہ تو مکمل طور سے اُس عہد کی ساری کیفیات کو اپنے داخلی ردِ عمل پر حاوی کر سکتا ہے اور نہ اپنے عہد کے شعور کو دبا کر ماضی کو سمجھ سکتا ہے۔ راستہ کہیں درمیان میں ہوگا۔''[۴۴]

اسی نقطۂ نظر کے تحت احتشام حسین نے فکشن کی قدیم صنف داستان کی معنویت تسلیم کی ہے۔ اور اس صنف پر موقع و محل کے مطابق ہمدردانہ اظہارِ خیال بھی کیا گیا ہے لیکن بحیثیت مجموعی داستان کے تعلق سے ترقی پسند تنقید اختر رائے پوری کی ہموار رہی۔

اسی لیے انتظار حسین کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے:

''مولانا حالی کے وقتوں سے لے کر ترقی پسند تحریک کے وقت تک ادب کو اس طور پر دیکھا اور پرکھا گیا کہ اس کا مقصد کیا ہے۔ اس سے قوم کو یا سماج کو یا عوام کو کتنا فائدہ

پہنچا۔اس اندازِ فکر کا عذاب تو پورے کلاسیکی ادب ہی کو سہنا پڑا۔غزل پر کیا کم مار پڑی ہے۔ مگر غزل سے بھی زیادہ داستانوں پر عذاب نازل ہوا۔ ۵

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ترقی پسند نقاد اشتراکی حقیقت نگاری کا واضح تصور نہیں رکھتے۔۶ ممکن ہے ایسا ہی ہو،لیکن جہاں تک احتشام حسین کا تعلق ہے''انھوں نے حقیقت نگاری کے مسئلے پر سنجیدگی سے غور کیا۔ اور مناسب موقعوں پر حقیقت پسندی کے تصور کی وضاحت بھی کرتے رہے، مثلاً ایک زمانے میں جب عریاں نگاری کو حقیقت نگاری کا مترادف قرار دیا جانے لگا،تو اُنھوں نے دونوں میں امتیاز قائم کرنے کی ضرورت محسوس کی۔اُن کے خیال میں:

''چونکہ حقیقت نگاری اور عریانی کی حدیں بعض اوقات ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اس لیے کبھی کبھی دونوں کو ایک سمجھ لیا جاتا ہے۔حالانکہ سب سے بڑا فرق جو دونوں میں ہے،وہ یہی ہے کہ حقیقت نگاری کے سلسلے میں اگر عریانی کا اظہار ہو بھی جائے تو وہ مقصد نہیں ہوتا ایک ذریعہ ہوتا ہے۔اگر اس کا اظہار صرف عریانی اور لذت کے لیے ہو تو وہی مقصد قرار پاتا ہے۔وہ صرف ہیجان پیدا کر کے چھوڑ دیتا ہے۔...... ایسا ادب اچھا ادب نہیں ہے۔اس کا مٹا دینا ہی ہمارا فرض ہے۔''۷

اشتراکی حقیقت نگاری کے سلسلے میں سب سے نکتہ آفریں بحث انھوں نے اپنے مضمون''ادب کا مادی تصور''میں کی ہے۔ان کے الفاظ یہ ہیں:

''اس ساری محنت سے جو ادبی اور تنقیدی نقطۂ نظر وجود میں آتا ہے اور جو ادبی تخلیق اور ادبی تنقید دونوں کے لیے ایک اصول کی حیثیت سے کام میں لایا جا رہا ہے'' اُسے''اشتراکی حقیقت پسندی''یا''سماجی حقیقت نگاری''کہہ سکتے ہیں۔...... حقیقت نگاری کی مختلف تعبیریں پیش کی گئی ہیں۔جن سے مختلف اور بعض اوقات متضاد نتائج برآمد ہوتے ہیں۔اس لیے اُس حقیقت پسندی کو جو مادی تصورِ تاریخ سے پیدا ہوتی ہے، دوسری طرح کی حقیقت نگاریوں سے الگ اور ممتاز کرنے کے لیے اشتراکی یا سماجی تحریروں کی تجدید ضروری قرار پائی۔''۸

میرے خیال میں حقیقت نگاری سے متعلق کوئی آخری بات نہیں کہی جاسکتی۔ اور ایسا بھی نہیں کہ یہ مسئلہ ختم ہوگیا ہو۔ کیونکہ مختلف روپ بہروپ میں یہ آج بھی ہمارے ساتھ ہے۔ سامنے کی مثال جادوئی حقیقت نگاری ہے۔ اس لیے احتشام حسین نے جتنی وضاحت کردی، وہ کم نہیں۔ اُن کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اِس سوال سے الجھے۔ ان کے نزدیک سماجی حقیقت نگاری ناول اور افسانے کا معیار ٹھہری۔

احتشام حسین نے اُردو میں پہلی بار Social Types کی اہمیت کو پہچانا۔ اور فسانۂ آزاد کے خوجی کا ہمدردانہ اور غائر مطالعہ پیش کیا۔ Types کے مطالعے کا یہ طریق کار ایک قابلِ قدر تکنیک ہے، جو ادب پارے کے ظاہری اور مخفی معنی میں فرق قائم کرتا ہے۔ جسے ہم آج ''منشائے مصنف'' کہتے ہیں' یہ طریق کار اُسے مسترد کرتا ہے۔ کسی مصنف کا حقیقی نظریۂ کائنات اُس کے آفریدہ خوجی جیسے زندہ پیکروں میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ خواہ اُس کا شعوری احساس مصنف کو ہو یا نہ ہو۔ خوجی کی Typicality کو ذہن میں رکھتے ہوئے وہ اس مضمون کا آغاز یوں کرتے ہیں:

''اُردو ناول نگاروں اور ڈرامہ نویسوں نے ابھی تک، بہت کم ایسے کردار پیدا کیے ہیں، جن کا نام لے کر کسی مخصوص دور، کسی نظام یا کسی قسم کے انسانوں کا تذکرہ کیا جائے۔ ایسے کردار جو اپنے طبقے، اپنے گروہ یا اپنے اندازِ نظر کے نمائندہ کہے جاسکیں۔ یہ ضروری نہیں کہ حقیقت نگاری کے اصولوں پر یوں پورا اترے۔ مگر اتنا ضرور ہونا چاہیے کہ مبالغہ کے باوجود وہ کسی عہد کی ایک یا کئی خصوصیتوں کا مجسمہ بن جائے۔''

افسوس کی بات یہ ہے کہ ترقی پسند تنقید نے اس قابلِ قدر طریق کار سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا۔ احتشام حسین عملی تنقید میں اپنی نظریاتی بصیرتوں کے باوصف اکثر کامیاب نہ ہوسکے۔ اُن کی تحریر دو غیر تنقیدی انتہاؤں میں اسیر ہے۔ وہ کرشن چندر کی بے حد تعریف کرتے ہیں لیکن منٹو اور بیدی سے سرسری گذر جاتے ہیں۔ ۱۹۵۵ء میں ان کا ایک مضمون پٹنہ کے انگریزی اخبار ''دی سرچ لائٹ'' میں شائع ہوا تھا' اُس میں اپنے پسندیدہ افسانوں کی فہرست دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس سے قبل کہ میں اِس مختصر مضمون کو ختم کروں' اُن چند افسانوں کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں جنھوں نے مجھے متاثر کیا ہے۔ اُن میں کرشن چندر کا ''پانی کا درخت'' عباس حسینی کا ''میرا گاؤں'' اور ''نور و نار'' بیدی کا ''لاجونتی'' خواجہ عباس کا ''شکر ہے اللہ کا'' عصمت کا ''چوتھی کا جوڑا'' اور ''جڑیں'' حیات اللہ انصاری کا ''شکر گذار آنکھیں'' رضیہ سجاد ظہیر کا ''نیلی گھڑی۔'' یہ سب افسانے ایسے ہیں جنھوں نے میری مخلصانہ رائے میں نہ صرف اُردو ادب بلکہ ہندوستانی ادب کو بھی مالا مال کیا ہے۔''[۱۰]

افسانوں کی یہ فہرست اُن کے جمالیاتی ذوق کی خامی کی نہیں، بلکہ اُن کی مصلحت اور مصالحت کی کہانی سناتی ہے۔

حوالے

۱۔ اُردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۹۱

۲۔ ''شعر شور انگیز'' جلد سوم ص ۳ ۱۹۹۲ء

۳۔ رسالہ اُردو ''ادب اور زندگی'' ص ۵۸۰، ۱۹۳۵ء

۴۔ جدید ادب منظر اور پس منظر، ص ۸۰، ۱۹۶۵ء

۵۔ قومی زبان کراچی، ص ۳۹، جولائی ۸۹ء

۶۔ ماڈرن انڈین لٹریچر: این انتھولوجی جلد یکم، ساہتیہ اکادمی، ص ۴۳۴، ۱۹۹۲ء

۷۔ مضمون ''ادب اور اخلاق'' ''تنقیدی جائزے ص ۱۹۳۵ء

۸۔ مضمون ''ادب کا مادی تصور'' ''ذوق اور شعور ص ۱۹۵۵ء

۹۔ مضمون ''خوجی۔ ایک مطالعہ'' شمولہ اعتبار نظر میں ص ۷۹ ۱۹۳۱ء

۱۰۔ رسالہ قومی زبان کراچی مضمون ''آج کا اُردو افسانہ'' ص ۲۳ جنوری ۱۹۸۹ء

(مشمولہ ''غالب نامہ'' نئی دہلی، شمارہ ۲۰، جلد ۱۸، جولائی ۱۹۹۷ء)

سرور صاحب کی تنقید
(معاصر تنقیدی فکر کی روشنی میں)

سائنس اور ادب کا فرق بتاتے ہوئے پروفیسر آل احمد سرور فرماتے ہیں:

''سائنس میں ایک حقیقت کی نفی کر کے ہی دوسری کا اثبات ہوتا ہے۔ ادب میں ہم کسی پرانی بصیرت کو رد کر کے کسی نئی بصیرت کی داغ بیل نہیں ڈالتے۔ ہر نئی بصیرت ایک اضافہ ہوتی ہے جو پرانی بصیرت کے ساتھ چلتی ہے مگر اپنی بصیرت کو ایک نیا روپ دے دیتی ہے''۔

یہاں سرور صاحب نے جس حقیقت کی طرف توجہ دلائی ہے اس میں اتنا اضافہ اور کر لیجیے کہ تنقید کی دنیا میں مقابلہ و مسابقے کا ماحول ہوتا ہے اور اس عمل میں کوئی ایک تنقیدی طریق کار آگے نکل جاتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ گزشتہ بیس سال کے عرصے میں ہیئتی طریق کار اپنی فکری دبازت کے باعث اردو تنقید پر حاوی رہا ہے۔ اس کی نظریاتی بنیادیں استوار

کرنے میں کلیم الدین احمد کی کوششوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، مگر اس کے سب سے بڑے علمبردار شمس الرحمٰن فاروقی ہیں۔ ان کا مضمون ''شعر، غیر شعر اور نثر'' ہیئتی تنقید کا مدلل اور مکمل منشور ہے۔ اس کی منشوری نوعیت کی یاد تازہ کرنے کے لیے مضمون کے آخر سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''کوئی تحریر شاعری اس وقت بن سکتی ہے، جب اس میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ ہو یا ابہام یا دونوں ہوں۔ آخری نتیجہ یہ ہے کہ وہ خواص جو نثر کے ہیں یعنی بندش کی چستی، برجستگی، سلاست، روانی، ایجاز، زور بیان، وضاحت وغیرہ وہ اپنی جگہ پر نہایت مستحسن ہیں، لیکن وہ شاعری کے خواص نہیں ہیں اور ان کا ہونا کسی موزوں و مجمل تحریر کو شاعری نہیں بنا سکتا۔ اُسے نثر سے ممتاز اور برتر ضرور بنا سکتا ہے۔ شاعری یا تو شاعری ہوگی یا نہ ہوگی۔ وہ بیک وقت شاعری اور نثر نہیں ہو سکتی۔ اب وقت آگیا ہے کہ ہم نثری خواص والی شاعری پر ایمان لانے سے انکار اور شعر کی سالمیت کا اعلان کریں''۔

فاروقی کا یہ مضمون ۱۹۷۰ میں شایع ہوا تھا اور یہ وہ وقت ہے، جب مغرب میں ہیئتی تنقیدی تصورات کے خلاف ردعمل کا آغاز ہو چکا تھا۔ ان کے بیشتر محبوب مفروضات حملوں کی زد میں تھے۔ مثلاً ان کا ایک مفروضہ یہ تھا کہ شاعری کی ایک مخصوص زبان ہوتی ہے جو اُسے غیر شاعری یا نثر سے الگ کرتی ہے۔ مثال کے طور پر وہ شعری زبان امپسن کے لیے Ambiguity ہے، بروکس کے نزدیک Paradox، وارن کے لیے Irony اور شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک جدلیاتی لفظ اور ابہام۔ یعنی یہ لوگ اس بات پر تو متفق تھے کہ ایک مخصوص شعری زبان ہوتی ہے، لیکن اُس شعری زبان کی تعبیر میں اُن کے درمیان اختلاف تھا۔ معترضین نے اس مخصوص شعری زبان کے تصور کو رد کرنے کی کوشش کی۔ شعری زبان اور معمولی زبان کے درمیان فرق کو مبالغہ آمیز قرار دیا۔ اس سلسلے میں Speech act کے

نظریے سے کافی مدد ملی۔ اسٹینلی فش کا یہ مقولہ بہت مشہور ہے کہ

"Since language "does" something, it, therefore, does not "say" any thing"

اس باب میں باختن بھی معاون ثابت ہوا ہے۔ باختن نے روسی ہیئت پسندوں کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ لیکن بعض وجوہ سے اس کا کارنامہ نظروں سے اوجھل رہا۔ اور طویل عرصے کے بعد ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اس کی تحریریں انگریزی میں منتقل ہونا شروع ہوئیں۔ اس نے بھی روسی ہیئت پسندوں کے شعری زبان کے تصور پر اعتراض کیا ہے، جس کا لب لباب یہ ہے کہ شعری اور معمولی زبان کا فرق صرف ومحض لسانی خصوصیات کی بنیاد پر قائم نہیں ہوسکتا۔ یہاں "صرف ومحض" کی شرط بہت اہم ہے۔ اس موقع پر فاروقی صاحب کے مذکورہ مقالے کا ایک جملہ یاد آ گیا۔ وہ طنزاً لکھتے ہیں۔

"آخر تھک ہار کر یہ بھی کہہ دیا گیا کہ ساری تشریح وتجزیے کے بعد جو چیز بچ رہے وہ شعر ہے۔ ماورائے سخن بھی ہے اک بات کا مفروضہ مشرق ومغرب دونوں میں عام رہا ہے"۔

باختن کے استدلال کو سامنے رکھیے تو فاروقی کا طنز خود ان کی طرف پلٹتا ہے۔ دراصل باختن سماجیاتی شعریات مرتب کرنا چاہتا تھا لہٰذا زبان اور سماج کے رشتے پر اسے غور تو کرنا ہی تھا۔ چنانچہ اس ضمن میں اس کی کتاب کا نام بڑا معنی خیز ہے:

"The Formal Mefhod in Literary Scholarship: A critical Introduction to Sociological Poetics."

اس مختصری گفتگو کا حاصل یہ کہ معاصر تنقیدی فکر شعری زبان کے ہیئت پسند تصور کو ناقص سمجھتی ہے اور Extralinguistic سیاق وسباق کی تائید کرتی ہے اور سرور صاحب کی بصیرت کی بھی تائید کرتی ہے کہ وہ نظم ونثر کے زبان واسلوب کا تذکرہ جب بھی چھیڑتے ہیں ماورائے سخن کا ذکر ضرور درمیان میں لاتے ہیں۔

ہیئتی تنقید کا ایک اور مفروضہ ادب کی ادبیت بھی ہے۔ ہیئت پسند نظریہ سازوں کی ہمیشہ تمنا رہی ہے کہ ادب کی امتیازی خصوصیت یعنی اس کی ادبیت کو دریافت کیا جائے۔

چنانچہ بیئر ڈسلے کو ادب کی یہ امتیازی خصوصیت Richness and Complexity of Meaning میں نظر آئی ۔ سوزن لینگر کو یہ چیز Patterns of Feeling میں دکھائی دی ۔ ہیئت پسندی کے مخالفین نے ادبیت کے اس مخصوص تصور کا طلسم توڑنے کے لیے جہاں اور طریقے استعمال کیے ہیں، وہاں وٹگنسٹائن کے ایک مخصوص تصور سے بھی مدد لی ہے، جسے وہ Family Resemblances کا نام دیتا ہے۔ وٹگنسٹائن کا خیال ہے کہ جن چیزوں کو ہم لوگ ادب سے موسوم کرتے ہیں، ان میں کوئی مشترک عنصر نہیں، صرف خاندانی مشابہتیں ملتی ہیں ۔ یعنی ادب اور شاعری کو ایک یا چند خصوصیات کا حامل قرار نہیں دیا جا سکتا۔ سرور صاحب نئی تنقیدی فکر کی اس دریافت کو اپنی زبان میں بار باریوں کہتے ہیں کہ شاعری ہزار شیوہ ہے۔

شاعری کی زبانی روایت پر بھی ادھر بہت کام ہوا ہے ۔ اور اس کے نتیجے میں شاعری سے متعلق کچھ نئے حقائق سامنے آئے ہیں ۔ اس شاعری کی کچھ خصوصیات یہ ہیں:

Repetition, Redundancy, Eloquency, Addition

پھر یہ بھی کہ:

"All composition depends on connection. Connection can be created by likerness (metaphor) or by metony (association). Both are fundamental to speech. Metonymy is fundamental to oral poetry. Although oral poetry uses metaphor, mainly in brief and proverbial form, it relies more on metonymy, that is on the association of words."

("Chaucer' s Poetic Style" P. 235)

میں ان پر کوئی تبصرہ نہیں کروں گا ۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ استعارہ تشبیہ سے بہتر ہے، علامت استعارے سے بہتر ہے، یا خطابت شاعری نہیں ہے، جیسی ہیئت پسند ہٹ دھرمیوں کی دیواریں آپ کو گرتی ہوئی نظر آئیں گی ۔ سرور صاحب کا ایک مضمون ہے

''خطابت، شاعری اور اقبال''۔ یہ کلیم صاحب کے اعتراض کے جواب میں لکھا گیا ہے۔ گو یا کہ زبانی روایت کی دریافتیں بھی سرور صاحب کی بصیرت کی تائید کرتی ہیں۔

ساختیات سے شغل کرنے کے بعد رولاں بارت نے ایک بار کہا تھا:

" I have produced only essays, an ambiguous genre in which analysis vies with writing"

اِس کے علاوہ فرانس اور امریکہ میں Methodology سے شغف میں افراط دیکھ کر بارت نے شکایت کی کہ تنقید Forms اور Functions کا بیان بہت کرنے لگی ہے۔ چنانچہ اس نے The Pleasure of the Text لکھا۔

بارت قول محال کا بھی بڑا شائق تھا۔ کہتا ہے:

A little formalism turns one away from history but a lot brings one back to it.

کہا جاتا ہے کہ اسلوب خیال کا لباس ہے یا اسٹائل ہی شخص ہے۔ بارت نے اس کی تعریف اپنے حساب سے کی ہے۔

"Style is like an onion"

تنقید کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ تخلیق کی برتری کو چیلنج کرتی ہے۔ اور پھر یہ بھی کہ تنقید کو سائنس بنانے کی ہوس ناکام ثابت ہوگی۔ سرور صاحب کہتے ہیں ''اچھی تنقید کسی طرح اچھی تخلیق سے کم نہیں، بلکہ بعض وجوہ سے اس پر فوقیت رکھتی ہے''۔ تنقید کے تفاعل اور اسلوب سے متعلق سرور صاحب اور بارت کے خیالات میں کتنی مماثلت ہے!

کہا جاتا ہے کہ سرور صاحب دوٹوک بات نہیں کرتے۔ وہ اکثر اپنی تحریر میں اگر مگر لگاتے رہتے ہیں اور ہاں نہیں کرتے رہتے ہیں۔ یہ اُن کا عیب ہے۔ لیکن غور کیا جائے تو یہ عیب نہیں، بلکہ اُن کے طرزِ فکر کا تقاضا ہے۔ درحقیقت سرور صاحب کو جو چیز دوٹوک بات کرنے سے روکتی ہے اس کے دو سبب ہیں۔ پہلا یہ کہ اُن کو ادب و شاعری کی ہزار شیوگی

کا احساس ہمیشہ رہتا ہے۔ اور دوسرا سبب یہ کہ وہ ادبی مظاہر کو Dichotomy میں نہیں، بلکہ Continuum میں دیکھتے ہیں۔ چنانچہ ان ہی اسباب کے نتیجے میں ان کی تحریر میں اگر مگر والے جملے جا بجا نظر آتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں ''ادبی زبان اور بول چال کی زبان میں فرق تو ہوتا ہے مگر جتنا فرق ہمارے یہاں ہے وہ ہماری شاعری کو اور مقبول نہیں ہونے دیتا۔'' اور دوسری جگہ کہتے ہیں ''مولانا آزاد کا اسلوب اردو کے خطیبانہ اسلوب کی جاندار اور طرح دار مثال ہے، گو جدید اردو نثر کے تقاضے اب کچھ اور ہیں۔'' غرض کہ اس معاملے میں بھی سرور صاحب کو معاصر نئی تارخیت کی تائید حاصل ہے اور ہیئتی تنقید اس محاذ پر پٹ گئی ہے۔ لہٰذا کلیم صاحب کی اس دوٹوک رائے سے کہ:

''خطابت اور شاعری جدا جدا چیزیں ہیں۔ خطابت مفید ہے۔ اس سے اچھے اور بڑے کام لیے گئے ہیں اور لیے جا سکتے ہیں لیکن خطابت شاعری نہیں۔''

اور فاروقی صاحب کی اس معروضی قطعی بات سے کہ:

''کوئی تحریر شاعری اسی وقت بن سکتی ہے جب اس میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ جدلیاتی لفظ ہو یا ابہام یا دونوں ہوں۔''

معاصر تنقیدی فکر کی روشنی میں سرور صاحب کی ہاں نہیں زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔

(مطبوعہ، سہ ماہی، ''الفاظ'' علی گڑھ، ستمبر ۲۰۰۱ء)

سردار جعفری کی نظم

''میر اسفر''

''میر اسفر'' علی سردار جعفری کی معروف نظم ہے۔ اسے ہمارے معتبر نقادوں نے نظموں کے سخت سے سخت انتخاب میں بھی جگہ دی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اُسے ان نظموں میں شمار کرتے ہیں جو ''اردو کے شعری سرمائے میں سردار جعفری کی یاد دلاتی رہیں گی۔''[1] فضیل جعفری کے نزدیک یہ نظم ''اردو شاعری میں بے مثال'' ہے ''اور یقینی طور سے اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔''[2] خلیل الرحمٰن اعظمی نے (جو سردار کے سخت ترین نقادوں میں ہیں) اسے اپنے انتخاب میں جگہ دی۔ مظہر امام کا خیال ہے کہ ''ساری اردو شاعری میں یہ بالکل نیا تجربہ ہے۔''[3] اور پروفیسر زاہدہ زیدی نے اسے ''ایک مختصر شاہکار'' کا درجہ دیا ہے۔[4]

اس نظم کو جب ایسے صاحبانِ ذوق کی تائید حاصل ہے، تو جی چاہتا ہے کہ اس کا تجزیہ کر کے دیکھا جائے کہ اس کے فکری و فنی مضمرات کیا ہیں؟ اِس سلسلے میں سب سے پہلے اس کے موضوع پر غور کرتے ہیں۔ سردار جعفری کے بارے میں اعتراض کے طور پر کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں سیاسی سماجی تنقید کے بغیر لقمہ نہیں توڑتے۔ ''میر اسفر'' اُن کی معدودے

چند ایسی تخلیقات میں سے ہے، جس میں اشتراکی اور انقلابی مسائل کا ذکر بالکل نہیں۔ اس میں جن تصوارت کا بیان ہے وہ ہیں موت، حیات، وجود، عدم، وقت اور تسلسلِ حیات۔ ان تصورات کو شعری تجربے میں تبدیل کرتے ہوئے سردار کے لیے انقلابی سروکار بے مصرف تھے۔ اگر موضوع کا تقاضا نہ ہو، تو سردار بلاوجہ اپنی اشتراکیت کو نظم میں نہیں ڈالتے۔ اُن کی ایک اور خوبصورت نظم ''لمحوں کے چراغ'' اشتراکی حوالے کے بغیر لکھی گئی ہے۔ اس لیے کہ وہاں بھی نظم کا بنیادی موضوع اس کا تقاضا نہیں کرتا۔

اس نظم کا جو سب سے توجہ انگیز پہلو ہے وہ ہے، اس کا مخصوص شعری طریق کار۔ یہ ایک خاص طرح کا بدیعیاتی یعنی Rhetorical طریق کار ہے، جو Empathy کے اصول پر قائم ہے۔ (Empathy سے مراد ہے کسی غیر وجود میں خود کو تحلیل کر کے اس کی صفات اپنے اوپر وارد کر لینا۔) ہمارے ہاں اس کی بہترین مثال منصور حلاج کا قول ''انا الحق'' ہے۔ یہ منصور کے لیے حال تھا۔ مگر اس کی ایک لسانی سطح بھی ہے۔ یعنی یہ ایک اندازِ گفتار بھی ہے۔ اِسے Rhetoric of Empathy کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس کی دوسری مثال مادام بواری کے بارے میں فلوبیر کا وہ مشہور فقرہ بھی ہے کہ ''مادام بواری میں خود ہوں۔'' یہ مثالیں جملوں تک محدود تھیں۔ مگر امریکی شاعر وہٹ مین نے اسے شعری طریق کار کے طور پر استعمال کیا ہے مثلاً اس کی مشہور نظم Song of Myself کا یہ مصرعہ I was the man, I suffered, I was there

یہ بہت دلکش اندازِ بیان ہے۔ اردو میں سردار جعفری نے اس طرز کو اپنایا ہے۔ غالب امکان ہے کہ یہ طریق کار اُنھوں نے وہٹ مین سے سیکھا ہو، اس لیے کہ ایامِ اسیری میں اس امریکی شاعر کی نظمیں اُن کے زیرِ مطالعہ رہیں۔ سردار جعفری نے نظم ''میرا سفر'' کو بندوں میں تقسیم کیا ہے۔ دوسرا بند طویل ہے اور اسی طرزِ بیان کا حامل ہے، مثلاً یہ مصرعے

لیکن میں یہاں پھر آؤں گا
بچوں کے دہن سے بولوں گا
چڑیوں کی زُباں سے گاؤں گا

میں پتی پتی کلی کلی
اپنی آنکھیں پھر کھولوں گا

دھرتی کی سنہری سب ندیاں
آکاش کی نیلی سب جھیلیں
ہستی سے مری بھر جائیں گی
اور سارازمانہ دیکھے گا
ہر قصہ مرا افسانہ ہے
ہر عاشق ہے سردار یہاں
ہر معشوقہ سلطانہ ہے

میر کہتے ہیں:

سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

اور سردار بھی عشق ہی کے حوالے سے کہتے ہیں:

دھرتی کی سنہری سب ندیاں
آکاش کی نیلی سب جھیلیں
ہستی سے مری بھرجائیں گی

دونوں کے انداز میں فرق کرنے کی ضرورت ہے۔ میر کے ہاں Empathy کا عمل نہیں ہے۔ سردار کے ہاں ہے۔ اس شعری طریق کار کو سردار نے متعدد بار استعمال کیا ہے۔ جو فن کار خود کو اجتماع سے یا فطرت کے مظاہر سے Identify کرے گا، اُس کے لیے یہ طریق کار معاون ثابت ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ جدید حسیت کی ترجمانی کرنے والے شاعروں کے ہاں یہ طرز مقبول نہیں ہوسکتا۔ لیکن اجتماعیت پر اصرار کرنے والے شعرا کے لیے یہ ایک کارآمد انداز بیان ہے۔ سردار کا ایک محبوب شاعر زوداپنی مشہور نظم ''مچو پچو کی بلندیاں'' میں ایک اجتماع کو مخاطب کر کے کہتا ہے۔

سردار ایک دوسری نظم میں کہتے ہیں:

تمھاری آنکھیں
جو میرے سپنے میں تیرتی ہیں
انہیں سے دو اور آنکھیں بیدار ہو گئی ہیں
پھر اور آنکھیں، پھر اور آنکھیں، پھر اور آنکھیں
یہ سلسلہ تا ابد رہے گا
وہ سب تمھاری
وہ سب ہماری ہی آنکھیں ہوں گی (تمھاری آنکھیں)

کسی بھی طریق کار کو کامیابی یا ناکامی کے ساتھ برتنا شاعر کی ذمہ داری ہے۔ میرا خیال ہے کہ سردار جعفری نے جتنی کامیابی سے "میرا سفر" میں اسے استعمال کیا ہے، اُتنی کامیابی انھیں دوسری جگہ نہیں ملی۔

سردار جعفری نے موت کا جو منظر زیر بحث نظم میں پیش کیا ہے، اس کا تقابل موت کے ایک دوسرے منظر سے کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے، تا کہ دونوں کا فنی حسن نمایاں ہو سکے۔ ایک تصویر یہ ہے:

وہ جبیں جس پہ دمکتا تھا دہکتا ہوا چاند
سرد ہے اوس میں بھیگے ہوئے پھولوں کی طرح
جسم لکڑی کی طرح سخت ہوا جاتا ہے
ہاتھ ہیں خشک بیاباں کے ببولوں کی طرح
آنکھ ہے بند لبِ نغمہ فشاں ہے خاموش

موت کی یہ تصویر شاعری میں حقیقت نگاری کی ایک اچھی مثال ہے، کیونکہ موت کی سنگینی پر اس میں کوئی پردہ ڈالنے کی کوشش نہیں نظر آتی۔ اب "میرا سفر" میں موت کی پیکر تراشی یوں ہوئی ہے:

پھر اک دن ایسا آئے گا
آنکھوں کے دیئے بجھ جائیں گے

ہاتھوں کے کنول کمھلائیں گے
اور برگِ زباں سے نطق و صدا
کی ہر تتلی اڑ جائے گی

سردار نے موت کی تصویر کشی کئی مقامات پر کی ہے۔ اور ہر جگہ اس کے بھیانک پن کا تاثر قائم ہوتا ہے، جیسا کہ ابھی پہلی مثال میں گذرا ہے۔ ''میرا سفر'' میں موت کی جو تصویر ہے، وہ ناگوار نہیں معلوم ہوتی۔ بلکہ پوری نظم میں جو ایک نغمے کی سی کیفیت ہے، اس سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ ناگوار بات کو گوارا بنا کر پیش کرنے کا شاعرانہ حربہ جس چابک دستی سے شاعر نے استعمال کیا ہے، وہ بے مثال ہے۔ موت کی پہلی تصویر میں ہاتھوں کو بیاباں کے ببولوں کی طرح خشک دکھایا ہے، تو دوسری تصویر میں ہاتھوں کے کنول کمھلانے کا ذکر ہے وغیرہ۔ اسی شاعرانہ تکنیک کا استعمال نظم کے آخری بند میں بھی کیا گیا ہے۔

میں سوتا ہوں اور جاگتا ہوں
اور جاگ کے پھر سو جاتا ہوں
صدیوں کا پرانا کھیل ہوں میں
میں مر کے امر ہو جاتا ہوں

اس نظم کا اختتام یاسیت اور رجائیت سے پرے کسی اور عالم کی چیز ہے۔ یہ لمحہ عرفان کا ثمرہ ہے۔ ''میں مر کے امر ہو جاتا ہوں'' جیسا سچا کھرا Paradoxical end سردار کو کسی اور نظم میں نصیب نہ ہوا۔

حوالے

۱۔ ''علی سردار جعفری: ترقی پسندی کے تاج کا نگینہ'' ایوان اردو دہلی ستمبر ۲۰۰۰ء ص ۱۴
۲۔ ''چند ٹوٹے پھوٹے اثرات اور کچھ شکستہ یادیں'' ایضاً.................. ص ۳۱
۳۔ ''شعری اظہار اور سردار جعفری'' ایضاً.................. ص ۴۳
۴۔ ''علی سردار جعفری کی فکری اور فنی جہات'' ایضاً.................. ص ۵۵

(یہ مضمون علی سردار جعفری سیمنار، شعبۂ اردو علی گڑھ میں پڑھا گیا، ۲۵، ۲۶، نومبر ۲۰۰۰ء)

''بالکونی'' کا تجزیہ

پریم چند کے بعد اردو افسانے کے چار بڑے نام تھے: کرشن چندر، منٹو، بیدی اور عصمت۔ عرصۂ دراز تک اِن کی تخلیقات قارئین کے لیے مرکزِ توجہ بنی رہیں۔ اور بلاشبہ ان کے فنی کارنامے ہمارے ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ لیکن گزشتہ برسوں میں ان کی مقبولیت کم ہوئی ہے۔ منٹو، بیدی اور عصمت پر تو پھر بھی تھوڑا بہت لکھا جا رہا ہے۔ مگر کرشن چندر کو ہم نے افسوس ناک حد تک نظر انداز کر دیا ہے۔ اُن پر کئی طرح کے اعتراض کیے گئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ اُن کا اسلوب شعریت زدہ ہے۔ اُن کا اندازِ نظر صحافیانہ ہے۔ وہ صرف ترقی پسند آدرشوں کی تبلیغ کرتے ہیں، وغیرہ۔ یہ اعتراضات بڑی حد تک تنقیدی تعصب کی پیداوار ہیں۔ چنانچہ اِن تعصبات سے بلند ہو کر آج ہم اُن کے ایک افسانے ''بالکونی'' پر گفتگو کریں گے۔ جب یہ افسانہ چھپا، تو اہلِ ذوق نے اِسے اُن کے بہترین افسانوں میں شمار کیا۔ مگر کبھی اِس کی فنی نزاکتوں کی بھرپور تحسین کی کوشش نہیں کی گئی۔ ہم سب سے پہلے اِس کی مجموعی ہیئت پر غور کریں۔ اِس افسانے کی ظاہری ہیئت تو خط کی نہیں ہے یعنی اِس میں تاریخ و

مقام اور القاب و آداب درج نہیں ہیں۔ لیکن اُس کی داخلی ہیئت خط کی ہے۔ یہ خط ایک ہوٹل میں قیام کی روداد بیان کرتے ہوئے کسی دوست کو لکھا گیا ہے۔ اور دوستانہ خطوط کی روح یعنی اپنائیت، بے تکلفی اور بے ساختگی اِس میں موجود ہے۔ ہم نے ایسے بہت افسانے پڑھے ہیں، جو خط کی شکل میں لکھے گئے، مگر اُن میں خط کا جسم تو موجود ہوتا ہے لیکن روح غائب ہوتی ہے۔ ایک ماہر فن کار کی طرح کرشن چندر نے اس کی کہانی میں بیجا تفصیلات سے گریز کیا اور اصولِ کفایت کی پیروی کی۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا کہ اِس افسانے میں ایک ہوٹل اور اُس میں قیام کرنے والوں کی روداد بیان ہوئی ہے۔ اِس کی جائے وقوع کشمیر میں گل مرگ کا مقام ہے اور زمانہ دوسری عالم گیر جنگ کا ہے۔ وقت اور مقام دونوں کی صرف جھلکیاں پیش کی گئی ہیں۔ تفصیل سے کہیں کام نہیں لیا گیا۔ بہر کیف یہ ایک گھٹیا اور سستا ہوٹل ہے، مگر نام اس کا فردوس ہے۔ گویا اس نام میں طنز کی ایک ہلکی سی چاشنی موجود ہے۔ اس ہوٹل کے بیان میں کرشن چندر نے یہ فنی کمال دکھایا کہ اِسے کشتیِ نوح کا متبادل بنا دیا۔ کشتیِ نوح سے یہ مماثلت کھلے ڈلے انداز میں نہیں بلکہ رمز و ایما کے پردے میں بیان ہوئی ہے۔ کہانی کے شروع میں کہا گیا ہے کہ یہ ہوٹل لکڑی کا بنا ہوا تھا اور دور سے ہوٹل کے بجائے کوئی پرانا جہاز معلوم ہوتا تھا۔ جہاز کے ذکر سے پڑھنے والوں کا ذہن سفینۂ نوح کی طرف جاتا ہے۔ پھر بعد میں بتایا جاتا ہے کہ اِس ہوٹل کا مالک بڑھئی تھا، جس نے بڑی محنت سے لکڑیاں کاٹ کاٹ کر اسے بنایا تھا۔ قاری جانتا ہے کہ حضرتِ نوح کا پیشہ نجاری تھا۔ پھر اِس افسانے میں ایک ایسی تفصیل آتی ہے، جس کے بعد کشتیِ نوح سے مماثلت میں کوئی شبہ نہیں رہ جاتا۔ جس طرح حضرتِ نوح کی کشتی میں ایمان والوں کے علاوہ دنیا کے ہر جانور کا ایک ایک جوڑا رکھا گیا تھا، اسی طرح اس ہوٹل میں بھی افسانہ نگار لکھتا ہے کہ بینکر بھی تھے، تاجر بھی۔ طالب علم بھی تھے اور طالبِ دیدار طرح طرح کے لوگ مرہٹے۔ ایرانی، اینگلو انڈین۔ مختلف زبانیں۔ مختلف لباس۔ کائنات کی ساری بوالعجبیاں اِس ہوٹل میں جمع ہو گئی تھیں۔ اس طرح یہ ہوٹل ایک آفاقی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس میں رہنے والے تمام لوگ مختلف طبقوں کے نمونے ہیں اور سب کے سب بدنصیب ہیں، ناکام و نامراد ہیں۔

اُن کے کرداروں کا تاثراتی خاکہ بڑی ہنر مندی سے کھینچا گیا ہے۔ بیش تر کردار نگاری کلاسیکی انداز سے کی ہے۔ ''یعنی پہلے کردار کا حلیہ لکھا ہے۔ پھر خارجی تفصیلات بیان کرنے کے ساتھ اُس کی تعبیر بھی کرتے جاتے ہیں۔ مثلاً فردوس کے بڑے بھشتی کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ ''عبداللہ ایک اُجڈ کشمیری کسان تھا۔ بدصورت، بے ڈھنگی چال، آنکھوں کے گرد بڑے بڑے حلقے، سُرخ رخساروں پر نیلی وریدیں باہر اُبھری ہوئیں، سامنے کے دانت غائب، عمر بھی کوئی ساٹھ سال سے اوپر ہوگی۔'' وہ صرف اِتنا کہنے پر اکتفا نہیں کرتے کہ بوڑھے آرش کی ناک پر ایک چھوٹا سا مستا تھا بلکہ اُس کی تعبیر بھی کرتے ہیں کہ وہ مستا اُس کے چہرے کی فراست کو اور بھی نمایاں کر دیتا تھا۔ جدید قاری کے لیے اس طرز کردار نگاری میں اب زیادہ کشش نہیں رہی۔ بہر حال کرداروں کے اِس بدنصیب مجمعے میں عبداللہ اپنے کم عمر اکلوتے بیٹے کے ساتھ تنگ حالی کی زندگی گزار رہا ہے۔ وہ ناخوش ہے لیکن پھر بھی جئے جاتا ہے اِس اُمید پر کہ اگر سماج نے اس کو پنپنے کا موقع نہیں دیا تو یہی سماج اُس کے بیٹے کو پھلنے پھولنے کا موقع دے گا۔ اور اس طرح غریب عبداللہ اپنے بیٹے کی کامرانی میں زندۂ جاوید ہو جائے گا۔ فردوس میں ایک آرش بڈھا بھی ہے جس کا نام اُوبرائن ہے۔ اُسے نہ شکار کا شوق ہے نہ عورتوں کا۔ بس شراب پیتا رہتا ہے۔ اور نشے کی ترنگ میں بہت عمدہ باتیں کرتا ہے۔ اوبرائن فردوس کا فلسفی ہے۔ وہ زندگی کے اُن حقائق کو بیان کرتا ہے، جنھیں اُس نے اپنی حیات کے زخموں سے نچوڑا ہے۔ غم نصیبوں کے اِس گروہ میں ایک بوڑھا اطالوی اور اُس کی لڑکی میریا بھی ہیں۔ بوڑھا کھانے پینے کی چیزوں کی ایک چھوٹی سی دُکان چلاتا ہے۔ جب جنگ شروع ہوئی تو باپ بیٹی دونوں حراست میں لے لیے گئے۔ بوڑھا اطالوی رجائیت پسند ہے، لیکن اُس کی بیٹی بجھے ہوئے بلب کی طرح ہے۔ وہ حسین وجمیل ہے، مگر اُس کے چہرے پر ہمیشہ سنجیدگی کا دبیز پردہ پڑا رہتا ہے۔ اُس کا بھائی لومبارڈی میں جنگی قیدی ہے۔ مسلسل ناکامیوں نے اُس لڑکی کو شوخ و شنگ کے بجائے سنجیدہ بنا دیا ہے۔ اُنھیں لوگوں میں لنکا شائر کی ایک نرس مِس جوائس بھی ہے جو وقت بے وقت روتے ہوئے کہتی ہے ''میں لنکا شائر جانا چاہتی ہوں۔

میں لنکا شائر جانا چاہتی ہوں۔" اِس جہاز نما ہوٹل میں ایک نیا شادی شدہ جوڑا ابھی ہے جو گل مرگ میں ہنی مون منانے آیا ہے۔ اِس لیے گل مرگ دیکھنے کے بجائے ایک دوسرے کو دیکھنے میں زیادہ مصروف ہے۔ یہی ایک جوڑا ایسا ہے جس پر دکھ کا سایہ ابھی نہیں پڑا۔ ورنہ ہوٹل فردوس کی پوری فضا زندگی کی محزون اور اندوہ ناک تصویر پیش کرتی ہے اور پس منظر میں دوسری عالم گیر جنگ کے سایے منڈلا رہے ہیں۔ اس کے باوجود اِس افسانے کا اختتام محزونی پر نہیں ہوتا۔ بلکہ ایک ٹیپکل ترقی پسند کہانی کی طرح خوش آیند مستقبل پر ہوتا ہے۔ ہوٹل سے واپسی کے دن افسانے کا راوی پیانو کی طرف اشارہ کر کے میریا سے کہتا ہے۔" میں تم سے نغمۂ بہار سننا چاہتا ہوں۔"

میریا پیانو پر بے تھوون کا نغمۂ بہار بجانے لگتی ہے اور اُس کی آنکھوں سے آنسو رواں ہو جاتے ہیں۔ افسانے کے آخری جملے میں: "بہار ضرور آئے گی۔ ایک دن انسان کی اجڑی کائنات میں بہار ضرور آئے گی۔ یہ نغمہ کہہ رہا ہے میریا تیرے آنسو بے کار نہ جائیں گے۔" اِس افسانے کا ایک خاص وصف آفاقی انسانی دردمندی ہے۔ عام طور پر کرشن چندر پرولتاری ہمدردیوں کے افسانہ نگار سمجھے جاتے ہین۔ اور یہ بڑی حد تک دُرست ہے۔ اکثر افسانوں میں اُن کی ہمدردیاں مظلوم طبقوں کے ساتھ ہوتی ہیں۔ وہ غاصبوں سرمایہ داروں وغیرہ سے اپنی بے زاری یا نفرت کا اظہار کرتے ہیں۔ لیکن اِس افسانے میں وہ اپنی اشتراکی وابستگی سے اوپر اُٹھ گئے ہیں۔ یہاں ایک سچے فن کار کی طرح اُنھوں نے ہمہ گیر غم والم کا مشاہدہ کیا ہے۔ پرولتاری عینک اُن کی آنکھوں سے اُتر گئی ہے اور اب پوری انسانی برادری اُن کی نظر میں ہے۔ ورنہ وہ امریکہ کے سرمایہ دار ہنری فورڈ کے لیے یہ نہ کہتے کہ بے چارہ دو بسکٹ اور آدھ پاؤ دودھ بھی دن میں ہضم نہیں کر سکتا۔ اِسی طرح فوجی سپاہی بھی اشتراکی کرشن چندر کے دائرۂ ہمدردی میں نہیں آتے۔ لیکن وہ گورے امریکن فوجیوں کے بارے میں کہتے ہیں: "بے چارے چند دنوں کے لیے چھٹی پر آئے تھے۔ یہ فوجی اِن چند دنوں میں اپنی خالی آغوش کو حسن کے سارے گداز سے بھر لینا چاہتے تھے۔ پھر اِس کے بعد وہی ریتیلے میدان ہوں گے۔ وہی خندقیں، وہی جنگلوں میں دشمنوں کی گھات۔" پادریوں پروہتوں کو

بھی کرشن چندر اچھی نگاہ سے نہیں دیکھتے۔ مگر اس افسانے میں اُنھیں بھی دردمندی سے دیکھا ہے۔ اور اُن کے دُکھ کی تہ تک پہنچے ہیں۔ ایک انگریز پادری کے بارے میں کہتے ہیں۔ کہ۔ اُسے یہ احساسِ کمتری کھائے جاتا تھا کہ ہائے وہ پادری ہے! کاش وہ تاجر۔ سپاہی، یا مسٹر کیوں نہیں؟ کتنی بے چارگی تھی اُن آنکھوں میں۔ وہ پریشان کھوئی کھوئی آنکھیں۔ غرض کہ پوری انسانی اِبتلا کرشن چندر کی نظر میں ہے۔ اور یہ خوبی اِس افسانے کو وقیع بناتی ہے۔

کرشن چندر کی اشتراکیت کی طرح اُن کی رومانیت بھی مشہور ہے۔ یہ رومانیت اکثر مناظرِ فطرت سے محبت کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ کرشن چندر کی یہ خوبی ہے اور خامی بھی۔ فطرت سے محبت کوئی پیدائشی جبلت نہیں ہے۔ یہ بھی تہذیب کی پیداوار ہے۔ اسی طرح یہ خیال بھی صحیح نہیں کہ فطری انسان نیک ہوتا ہے۔ کیونکہ نیکی بھی شعوری نظم وضبط سے پیدا ہوتی ہے۔ اِس کے لیے انسان کو اپنی حیوانیت کے خلاف جدوجہد کرنی پڑتی ہے۔ لیکن کرشن چندر ایسا نہیں سمجھتے۔ اسی لیے ”گرجن کی شام“ جیسی اُن کی رومانی کہانیاں زندگی کی تکذیب کرتی ہیں۔ لیکن اِس افسانے میں اُن کی رومانیت اپنا جواز رکھتی ہے اور بھلی معلوم ہوتی ہے۔ چونکہ اس کہانی کی پوری فضا غم آلود ہے، اس لیے اِس میں حسنِ فطرت کے پیکر اُداسی کو کچھ کم کر دیتے ہیں اور فضا قدرے گوارا معلوم ہوتی ہے۔ کرشن چندر غلط نہیں کہتے کہ ”جب تک خوبصورتی کی حس زندہ ہے۔ انسان بھی زندہ رہے گا۔ سرمایہ داری، ملوکیت پرستی، فسطائیت، دُنیا کا ظالم سے ظالم نظام بھی اِسے نہیں مٹا سکتا۔ میں انسان کے مستقبل سے نااُمید نہیں ہوں۔“

”بالکونی“ پڑھتے ہوئے انتظار حسین کی کہانی ”کشتی“ یاد آجاتی ہے۔ ”کشتی“ کی تکنیک، اسلوب اور زُبان ”بالکونی“ سے مختلف ہے۔ لیکن کشتی میں بھی ہمہ گیر طوفانِ آب وباد ہے اور بالکونی کے پس منظر میں ہمہ گیر عالمی جنگ۔ کشتی کا اختتام اس سوال پر ہوتا ہے کہ طوفانِ بلا میں گھری ہوئی یہ کشتی کنارے لگے گی یا نہیں؟ بالکونی کا خاتمہ اِس یقین پر کہ بہار ضرور آئے گی۔ بالکونی میں کرشن چندر کا جزرس مشاہدہ، حسنِ فطرت، طنز وظرافت اور دردمندی ایک وحدت میں ڈھل گئے ہیں اور بلاشبہ یہ کہانی اردو افسانے کی تاریخ میں ممتاز مقام کی مستحق ٹھہرتی ہے۔

۱۹۹۵ء

مرثیے کا عصری آہنگ

(وحید اختر کے حوالے سے)

حالی نے انسانی فطرت اور عادت کے حوالے سے مرثیے سے متعلق چند باتیں کہیں۔ پہلی بات مرثیے کی ابتدا سے متعلق تھی اور وہ یہ کہ "میت کو یاد کر کے غم کا اظہار کرنا اور اپنے بیان سے دوسروں کو مغموم کرنا انسانی فطرت ہے۔ دوسری بات کربلائی مرثیوں کے خلاف تھی۔ جو لوگ حالی کو غیر مشروط طور پر صرف اخلاق پسند سمجھتے ہیں، وہ چونکیں گے، مگر جن لوگوں نے حالی کے نظریۂ شعر کا بغور مطالعہ کیا ہے، اُن کے لیے اس میں حیرت کی کوئی بات نہیں۔ حالی لکھتے ہیں: "افسوس ہے کہ جو اثر ایسی اخلاقی نظموں سے انسان کے دل پر ہونا چاہیے۔ وہ ان مرثیوں سے سامعین کے دل پر ہوتا ہے اور نہ ہوسکتا ہے۔ اول تو یہ خیال کہ مرثیے کا اصل مقصد صرف رونا اور رُلانا ہے، سامعین کو دوسری طرف متوجہ ہی نہیں ہونے دیتا۔ دوسرے یہ اعتقاد کہ جو کچھ صبر و استقلال، شجاعت و ہمدردی و وفاداری، غیرت و حمیت وعزم بالجزم اور دیگر اخلاق فاضلہ خود امام ہمام اور ان کے عزیزوں اور دوستوں سے معرکۂ کربلا میں ظاہر ہوئے، وہ مافوق طاقت بشری اور خوارق عادات سے تھے، کبھی اُن کی

پیروی واقتدا کرنے کا تصور بھی دل میں نہیں آنے دیتا۔ ۱

تیسری بات کا تعلق مرثیہ گویوں کی بعض عادتوں سے تھا۔ کربلائی مرثیوں میں مرثیہ گو کی تعلّی، گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں طول طویل مضامین باندھے جاتے تھے۔ حالی نے کہا۔ (یہ باتیں) مرثیے کے موضوع کے بالکل خلاف ہیں ۔۲

حالی کے ان خیالات کو ذہن میں رکھیں اور جدید مرثیے کی طرف آئیں ۔ جدید مرثیے کے سلسلے میں تحقیق کی نگاہ تو جمیل مظہری وغیرہ سے ہوتی ہوئی پیچھے اوج لکھنوی اور شاد عظیم آبادی تک جاتی ہے۔ لیکن تنقید کی نگاہ صرف جوش ملیح آبادی پر ٹھہرتی ہے۔ حالی اگر زندہ ہوتے تو جوش کے مرثیوں کے داد ضرور دیتے ، کیوں کہ ان مراثی کا مقصد رونا رلانا نہیں، بلکہ پیروی حسین پر آمادہ کرنا ہے۔ خود جوش نے ایک انٹرویو میں کہا تھا ''مرثیہ گو کا مقصد یہ نہیں ہونا چاہیے کہ رُلا کر اٹھائے، بلکہ جھنجھوڑ کر اٹھائے۔ اور جو مرثیہ تاسّی حسین پر ابھارے، وہ جدید ہے۔ اور وہ مرثیہ جو تاسّی حسین پر نہ ابھارے چاہے اس جدید عہد میں لکھا ہے جائے، لیکن وہ قدیم کہلائے گا۔'' ۳ لیکن بعض نقاد جوش کے جدید مرثیوں سے مطمئن نظر نہیں آتے ۔ چنانچہ مجتبیٰ حسین کا خیال ہے کہ ''جوش کے مراثی میں مرثیت نہیں ہوتی ۔'' ۴ اور سلیم احمد کہتے ہیں ''جوش کے امام حسین ، گستاخی معاف، چھوٹے موٹے جواہر لال نہرو معلوم ہوتے ہیں۔'' ۵

یہ اعتراضات سنگین ہیں ۔ اور ان کا گہرا تعلق اس بات سے ہے کہ مرثیہ گو شاعر کا واقعہ کربلا کے ساتھ تخلیقی رویہ کیا ہے؟ ہم دیکھتے ہیں کہ انیس و دبیری مرثیے واقعاتی سطح سے اُوپر اُٹھنے سے انکار کرتے ہیں اور جوش کے مراثی ماورائے واقعاتی سطح سے نیچے اترنے سے گریز کرتے ہیں ۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا کربلائی مرثیہ اس طرح لکھا جا سکتا ہے کہ کربلا کی تاریخی جہت کے ساتھ اس کی مابعد التاریخی جہت بھی برقرار رہے ۔ میرا خیال ہے کہ پروفیسر وحید اختر کے مرثیوں میں یہ دونوں جہتیں مربوط نظر آتی ہیں ۔ دوسرے لفظوں میں وحید اختر کے ہاں کربلا کی زمانی معنویت اور لازمانی معنویت ایک دوسرے سے ہم آمیز ہیں ۔ وحید اختر کے اس تخلیقی رویے کا اثر ان کے مراثی کی مجموعی ہیت پر بہت گہرا ہے ۔

مثال کے طور پر ان کے مرثیے کا ایک بند یہ ہے۔

کربلا حق کے رضا جویوں کی تلواروں میں ہے
کربلا عشاق کے سینوں میں، دل یاروں میں ہے
کربلا آہوں میں خون و اشک کے دھاروں میں ہے
کربلا جشنوں میں، درباروں میں بازاروں میں ہے
کربلا ہے زندگی اور زندگی ہے لازوال
کربلا خود آگہی ہے، آگہی ہے لازوال

ایسے بند آپ کو انیس و دبیر کے مرثیوں میں نہیں ملیں گے۔ کیونکہ کربلا کے مابعد التاریخ اور لازمانی پہلو سے انھیں کوئی سروکار نہ تھا

اب یہ بند ملاحظہ فرمایئے۔

بات کرتے ہوئے چپ ہوگئی شہ کی دختر
دیر تک آئی نہ آواز تو بولی مادر
ہول آتا ہے مجھے دیکھئے بنت حیدر
کہیں بے ہوش ہوئی ہو نہ میری لخت جگر
مجھ کو حیرت ہے سر شاہ پہ روئی نہیں وہ
آج سے پہلے سر شام تو سوئی نہیں وہ

ایسے بند آپ کو جوش کے مراثی میں نہیں دکھائی دیں گے۔ کیوں کہ جوش کربلا کو واقعاتی سطح پر برتنے سے گریز کرتے ہیں۔ انیس و دبیر کے مرثیے CLOSED END کے مرثیے ہیں، جب کہ وحید اختر کے مرثیے OPEN END کے مرثیے ہیں اور اس کا بھی سبب واقعہ کربلا سے متعلق وہی مخصوص رویے ہیں۔ وحید اختر کے مرثیوں میں مرثیے کا جوہر یعنی مرثیت موجود ہے، جب کہ جوش کے ہاں اس کا فقدان ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ جوش کربلا کی واقعاتی سطح کو تقریباً منہا کر دیتے ہیں۔ وحید اختر کے ہاں مقام شبیر وہ نہیں، جو سلیم

احمد کو جوش کے ہاں نظر آیا تھا، بلکہ وہ ہے جو اقبال کے اس مصرع میں ہے:

حقیقتِ ابدی ہے مقام شبیری

اِدھر چار پانچ برس سے ہماری تنقید کو ایک خاص بات کا احساس ہوا ہے یعنی ORALITY یا زبانی پن کی روایت کا احساس۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے میر کی غزلوں میں اس روایت کی کارفرمائی محسوس کی اور اس کا تفصیلی تجزیہ کیا۔ پچھلے دنوں علی گڑھ کے ایک سیمنار میں نیر مسعود نے مرثیے کے تنقیدی مطالعے میں اس کی اہمیت پر زور دیا۔ یہ حقیقت ہے کہ مرثیہ مجلس میں سننے اور سنانے کی صنف ہے اور اس کا اولین مخاطب مجلس میں بیٹھا ہوا سامع ہے نہ کہ لائبریری میں مطالعہ کرتا ہوا قاری۔ اس لئے مرثیہ گو شاعر کا اولین فنی فریضہ یہ ہے کہ وہ ایسے فنی نکات کو بروئے کار لائے، جس کے اسرار سامع پر پہلی سماعت میں منکشف ہو جائیں۔ لیکن اس زبانی پن کے فنی مطالبوں کا احساس ہر مرثیہ گو شاعر کو نہیں ہے۔ دبیر کے ایک مرثیے کا مطلع ہے۔ ہم طالع ہُما مرا وہم رسا ہوا۔ پورا مرثیہ صنعتِ غیر منقوطہ میں لکھا گیا ہے۔ اس میں انھوں نے اپنا تخلص بجائے دبیر کے عطارد لکھا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ایسا مرثیہ لکھتے ہوئے بڑے سے بڑا شاعر خون تھوک دے گا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ یہ اس سامع کے لئے نہیں ہے، جو مرثیے کا اولین مخاطب ہے، بلکہ اس ثانوی قاری کے لئے ہے جس کے سامنے یہ مرثیہ مکتوبی حالت میں جائے گا۔ مرثیے کے ORAL NATURE کا سب سے شدید احساس صرف انیس کو ہے۔ جب انھوں نے یہ لکھا کہ ''سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہے وہی'' تو انھوں نے حالی کی سادگی جیسی کوئی بات نہیں کہی بلکہ ''سامعین'' اور ''جلد'' پر زور دے کر مرثیے کے ORAL NATURE پر اصرار کیا۔ ان کے مراثی میں ایسی ایسی صوتی صنعتیں استعمال ہوئی ہیں، جن کے لئے کتب بلاغت میں کوئی نام بھی نہیں۔ تکرار سے کوئی پیٹرن بنانا بھی ایک خاص ORAL TECHNIQUE ہے جس کی وافر مثالیں انیس و دبیر کے علاوہ وحید اختر کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مثلاً

وہ نہیں حق جو ہوا رباب سیاست کا غلام
وہ نہیں دین جو ظالم کو بھی کرتا ہے سلام

وہ نہیں کشف جو کھولے نہ گرہ دل کی مدام
وہ نہیں کعبہ جہاں بیٹھے ہوں جھوٹے اصنام
پوچھو کعبے سے اسے کعبہ بنایا کس نے
راستہ معرفتِ رب کا دکھایا کس نے
کی عرض زمیں نے کہ میرے ذروں کو چمکاؤ
دریا نے کہا، میرے تڑپنے پہ ترس کھاؤ
بولی یہ ترائی کی زمیں، آؤ یہیں آؤ
خود شوقِ شہادت نے اشارہ کیا رک جاؤ
اٹھے جو قدم منزلِ مقصود نے روکا
بڑھنے جو لگے مرضیِ معبود نے روکا
چشمِ بینا سے تقاضا ہے نظر بھی نہ اُٹھے
گوشِ شنوا کو اشارہ ہے کہ دل کی نہ سنے
لبِ گویا سے ہے اصرار کہ وہ کچھ نہ کہے
ذہن بیدار کو تاکید ہے اب سو جائے

فکر ہے یہ کہ زباں لفظ سے تر ہو نہ سکے
دشتِ ظلمات میں شمعوں کا سفر ہو نہ سکے

اِن بندوں میں مختلف ترکیبوں سے جو نکھاری ڈھانچہ تیار ہوا ہے، اسے گرفت میں لینے کے لئے سامع کا ذہن تادیر مشقت نہیں کرتا اور یہی اس کی خوبی ہے۔ اب یہ شاعر کی توفیق پر ہے کہ اِن ڈھانچوں کو ترتیب دینے میں توازن کی کتنی منزلیں طے کرتا ہے۔

وحید نے اختر نے ردائے فاطمہ، آسیائے فاطمہ، علی کی قلعہ کشائی، اذانِ اکبر وغیرہ کو اِس طرح برتا ہے کہ یہ چیزیں خود بخود علامتی معنویت اختیار کر لیتی ہیں۔ ان کی صراحت وحید اختر نے اپنے نوٹس میں خود ہی کر دی ہے۔ اس لئے ان پر کچھ لکھنا ضروری نہیں۔ البتہ

ان کی بیانیہ تکنیک کے ایک پہلو کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے، جو مراثی کے مطالعے میں دوسری جگہ مجھے نظر نہیں آیا۔ یعنی اشیا کو بیان کرنے کے بجائے ان اشیاء کا جو اثر دوسروں پر پڑتا ہے، اسے بیان کیا جائے۔ کہا جاتا ہے کہ ہومر کی ہیلن جب دربار میں گئی، تو ہومر نے اس کے حُسن کو بیان نہیں کیا، بلکہ اس کے حسن کا جو اثر اس کے درباریوں پر پڑا، اسے بیان کیا۔ وحید صاحب کے ایک مرثیے میں علی اکبر میدانِ جنگ میں جا چکے ہیں۔ پیش خیمہ حضرت حسین اور درونِ خیمہ حضرت بانو کھڑی ہیں۔ بیٹے کا احوال جاننا چاہتی ہیں، لیکن دوری کی وجہ سے جان نہیں سکتیں۔ لہٰذا حضرت حسین کے چہرے پر نظریں جما دیتی ہیں اور چہرۂ انور پر غم و خوشی کے آثار دیکھ کر بیٹے کے احوال کا اندازہ لگاتی رہتی ہیں۔

اس تکنیک کی سب سے اچھی مثال دربارِ یزید میں حضرت زینب کی تقریر کا بیان ہے۔ ہمیں بند در بند تقریر کے الفاظ سنائی نہیں دیتے، بلکہ اس تقریر کا جو اثر درباریوں پر پڑتا ہے، اُسے دیکھتے ہیں۔ وحید اختر کے مرثیے پڑھتے ہوئے جب ایسے مواقع آتے ہیں، تو جی چاہتا ہے کہ ان کا نام بھی اعجاز بیانوں میں رقم ہو۔

حوالے

۱؎ مقدمہ ص ۲۳۶۔
۲؎ مقدمہ ص ۲۳۶۔
۳؎ سہ ماہی ہم قلم کراچی، اپریل جون ۹۱ء ص ۸۱۔ ۲۱۷
۴؎ وہی ہم قلم ص ۱۸۵۔
۵؎ روایت ۴۷ ۱۹۸۷ء۔ ص ۳۷۰

(مطبوعہ قومی آواز دہلی، ۲۸؍ اکتوبر ۱۹۹۳ء)

شہریار کی نظم ''اُڑان'': ایک تجزیہ

تری گرم سانسوں کی سرگم سے بدمست ہونے لگیں
شاخِ تنہائی کی نرم بھیگی ہوئی پتیاں
ہر گذرگاہ پر لڑ کھڑانے لگیں
سرمئی سبز پرچھائیاں
آسماں پر افق تا افق لہلہانے لگیں
خواب کی کھیتیاں
موج در موج سرگوشیوں کی صبا
سُرخ ہونٹوں کو بوسوں سے سرشار کرنے لگی
اِک نیا جُرم کرنے پہ اصرار کرنے لگی
جھاڑیوں میں ہوا سرسرانے لگی
جسم پگھلی ہوئی آگ میں غسل کرنے لگے

اس نظم میں ایک مرد اور ایک عورت فطرت کی کھلی فضا میں کہیں ایک دوسرے سے ہم آغوش ہیں۔ مرد کی خصوصیت یہ ہے کہ تنہائی اس کا مقسوم ہے اور عورت کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ حسین ہے۔ ان دونوں خصوصیات کا علم ہمیں صرف دو لفظوں کے حوالے سے ہوتا ہے: ''تنہائی'' اور ''سرخ ہونٹ۔'' اس کے علاوہ گذر گاہ، آسمان اور جھاڑیوں کے ذکر سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ جائے ملاقات ہوٹل کا کوئی کمرہ یا حجلۂ عروسی نہیں بلکہ دامنِ فطرت ہے۔ ان تفصیلات سے جو منظر نامہ مرتب ہوتا ہے، وہ رومانی عشقیہ شاعری کا معروف منظر نامہ ہے۔

نظم کے ابتدائی دو مصرعوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ متکلم ایک نسوانی جسم کی قربت سے مدہوش ہے۔ یہاں دوسرا مصرع قابلِ توجہ ہے۔ اگر شاعر صرف ''شاخِ تنہائی کی پتیاں'' کہتا، تو قاری کو یہ گمان بھی نہ ہوتا کہ ابھی اور کچھ بیان ہونے سے رہ گیا۔ مگر جب وہ ''شاخِ تنہائی کی نرم بھیگی ہوئی پتیاں'' کہتا ہے تو تنہائی کے ساتھ دوسرے تاثرات بھی وابستہ ہو جاتے ہیں۔ پہلے ''بھیگی ہوئی'' کو لیجیے۔ میر کے لیے تو پسینے میں بھیگی ہوئی چولی لطف اندوزی کا موقع فراہم کرتی ہے۔ لیکن بعض اوقات کسی چیز کا بھیگا ہوا ہونا اس کی افسردگی، اور اضمحلال کو ظاہر کرتا ہے۔

چنانچہ ''بھیگی ہوئی پتیاں'' تنہائی سے پیدا ہونے والے اضمحلال کا تاثر قائم کرتی ہیں اور یہ درست ہے کہ جب پتیاں بھیگ جائیں تو نرم بھی ہو جاتی ہیں مگر یہاں ''نرم'' کی صفت برائے بیت نہیں بلکہ اس سے بھی کام لیا گیا ہے۔ چونکہ ''نرمی'' کے ساتھ ناگواری کا نہیں، پسندیدگی کا تصور وابستہ ہے، اس لیے اب ''نرم بھیگی ہوئی پتیاں'' سے یہ مفہوم برآمد ہوتا ہے کہ تنہائی کا زائیدہ اضمحلال ایسا ہے، جو لذت انگیز بھی ہے۔ اس سے رومانی تنہائی کی ایک سنگین صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ بہر کیف، اس صورتِ حال میں ایک نسوانی پیکر کی موجودگی —— پُر تپاک موجودگی —— ذہنی اور جذباتی تبدیلی کا باعث بنتی ہے۔ اور یہ ذہنی تبدیلی متکلم کو جنسی فینٹسی کی دُنیا میں لے جاتی ہے۔ چنانچہ جب وہ گذر گاہوں پر نظر ڈالتا ہے، تو اُسے لڑکھڑاتی ہوئی سُرمئی سبز پر چھائیاں دکھائی دیتی ہیں۔ پھر اُس کی نگاہ زمین کی پگڈنڈیوں سے آسمان کی طرف اُٹھتی ہے (زمین کے ذکر کے بعد آسمان کے ذکر میں

تقابل کا حسن موجود ہے) تو اُسے خواب کی لہلہاتی ہوئی کھیتیاں نظر آتی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ سُرمئی اور سبز کیوں؟ فیضؔ نے کہا ہے: ''سُرمئی رنگ کہ ہے ساعتِ بیزار کا رنگ'' مگر سُرمئی رنگ بیزاری، اُداسی اور اُکتاہٹ کے علاوہ اپنے انسلاکات کے باعث مردانہ رنگ بھی ہے۔ اسی طرح سبز رنگ تازگی، ناپختگی، زرخیزی، صحت اور جوانی کے علاوہ نسوانی رنگ بھی ہے۔ اس لحاظ سے سُرمئی سبز پرچھائیوں کی جنسی نوعیت قائم ہو جاتی ہے۔ مزید برآں اس بات کا قوی امکان ہے کہ لڑکھڑاتے ہوئے رنگ برنگ سایوں کا ماخذ پردۂ سیمیں پر نظر آنے والا محوِ رقص جوان جوڑوں کا عکس ہو۔ اس صورت میں اس پیکر کی جنسی اپیل کا ایک سبب یہ بھی ہے۔ اب ''خواب کی کھیتیاں'' پر غور کیجیے۔ تخم ریزی اور زرخیزی کے سبب کھیتی کو جنسی عمل سے متعلق کرنے کا اسطوری حوالہ قدیم سے موجود ہے۔ یہی اسطوری حوالہ قرآن میں بھی موجود ہے، جہاں عورت کو مرد کی کھیتی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے خواب کی لہلہاتی کھیتیاں موجودہ نظم کے تناظر میں جنسی آرزوؤں کی تکمیل کا اشاریہ بن جاتی ہیں۔

بہر حال فینٹسی کی فضا تا دیر قائم نہیں رہتی۔ کیوں کہ بوسوں کے مقابلے میں سرگوشیاں زیادہ اشتعال انگیز ثابت ہوتی ہیں۔ اِس شدید تر جذباتی ہلچل سے فینٹسی کا طلسم ٹوٹ جاتا ہے اور متکلم طبعی دُنیا میں واپس آ جاتا ہے۔ تب اُسے محسوس ہوتا ہے کہ مخاطب آمادۂ وصال ہے (سُرخ ہونٹوں کا بوسوں سے سرشار ہونا اُس نسوانی پیکر کی سپردگی اور حوائگی کو ظاہر کرتا ہے) عین اس وقت اس کے ذہن میں ایک خیال سر اُبھارتا ہے—— جرم کا خیال۔ یہ خیال اُس کی خلوت میں اس کے سماجی شعور کی مداخلت ہے۔ مگر جنسی جبلت سماجی پابندیوں کو خاطر میں نہیں لاتی۔ چنانچہ جسمانی اتصال کی آرزومندیوں کی آخری علامات ظاہر ہوتی ہیں، جنھیں شاعر نہایت خوبصورتی سے ایک خارجی منظر کے ذریعے یوں بیان کرتا ہے: ''جھاڑیوں میں ہوا سرسرانے لگی''—— سرسراہٹ کا احساس پُر اسرار طور پر جنسی احساس سے متعلق ہے۔ شہریار سے پہلے میرا جی نے سرسراہٹ کی جنسی کشش کو ہر رنگ میں محسوس کیا ہے۔ مثلاً ''پیرہن کی سرسراہٹ آرزو انگیز ہے''، یا ''لچکتی ہوئی ٹہنیوں کی گھنی پتیوں میں ہوا سرسرانے لگی ہے، رہوا کس لیے سرسرانے لگی ہے'' وغیرہ۔

آخری مصرع جسمانی اتصال کا منظر پیش کرتا ہے: ''جسم پگھلی ہوئی آگ میں غسل کرنے لگے۔'' یہ مصرع کئی لحاظ سے قابلِ غور ہے۔ GASTON BACHELARD نے دُنیا کے عظیم شاعروں کا مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ سرشاری کی شدید ترین کیفیت کے اظہار کا بہترین ذریعہ آب و آتش کا غیر منفک ادغام ہے۔ محبت کو آگ سے تعبیر کرنا تو اُردو فارسی شاعری میں عام ہے ہی۔ فارسی اردو شاعری میں آتشِ سیال یا آتشِ محلول کی ترکیب بھی دیکھنے میں آتی ہے، جس کے بارے میں اہلِ لغت کا خیال ہے کہ یہ شراب کا استعارہ ہے۔ ''پگھلی ہوئی آگ'' میں آتش اور آب دونوں ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں، کیونکہ سیال ہونا پانی کی خاص صفت ہے، جس کا انطباق آگ پر کیا گیا ہے۔ یوں اس قدیم استعارے کو شہریار نے بالکل نئے سیاق و سباق میں وصل کی انتہائے سرشاری کے لیے استعمال کیا ہے۔ آخری مصرعے پر ایک اور لحاظ سے غور کیا جائے، تو معلوم ہوتا ہے کہ اس مصرعے کی امیجری باقی مصرعوں کی امیجری سے مختلف ہے۔ پچھلے تمام پیکروں میں کسی نہ کسی سطح پر جنسی حوالے موجود ہیں۔ لیکن آگ میں غسل کرنے کا پیکر مختلف نوعیت کا حامل ہے۔ مخدوم محی الدین کی طرح شاعر یہ نہیں کہتا کہ ''دو بدن پیار کی آگ میں جل گئے'' بلکہ آگ میں غسل کرنے کی بات کرتا ہے اور ہم جانتے ہیں کہ آگ کا استعمال روحانی پاکیزگی اور تطہیر کے لیے مذہبی رسوم میں داخل ہے۔ اس طرح یہ نظم اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر جنس کی جسمانیت ہی کی نہیں، جنس کی روحانیت کی بھی نظم بن جاتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی سمجھ میں آتی ہے کہ شاعر نے اس نظم کا عنوان ''اُڑان'' کیوں رکھا۔

اس تجزیے کی روشنی میں دو باتیں بہت صاف ہیں۔ پہلی یہ کہ اس نظم میں وحدت موجود ہے، مگر وہ وحدت منطقی نہیں، نفسیاتی ہے۔ دوسری یہ کہ اس نظم کے الفاظ — کلیدی الفاظ — اپنے لغوی معنوں میں نہیں، بلکہ انسلاکاتی معنوں میں استعمال ہوئے ہیں اور وہ انسلاکات اتنے دور کے ہیں کہ پُر اسرار بھی معلوم ہوتے ہیں اور پُر کشش بھی۔

اس نظم کے لُطف و اثر کے کچھ اور اسباب بھی ہیں۔ مثلاً اس کا صوتی آہنگ۔ اس آہنگ کی تشکیل میں تین طرح کے صوتی پیٹرن نمایاں ہیں۔ ایک پیٹرن سرحرفی صنعت

سے مرتب ہوا ہے: سانسوں کی سرگم' سرمئی سبز' سرگوشیوں کی صبا، سُرخ اور سرشار۔ دوسرا صوتی پیٹرن ہے: لڑکھڑانا، لہلہانا، سرسرانا۔ تیسرا ہے: پتیاں، پرچھائیاں، کھیتیاں۔ لطف کا دوسرا سبب اس کی امیجری بھی ہے۔ عام طور پر نظموں میں جامد بصری پیکر زیادہ ہوتے ہیں اور لمسی وحرکی پیکر کم سے کم۔ لیکن اس نظم میں لمسی اور حرکی پیکر ہی سب سے زیادہ ہیں، جو اس نظم کے موضوع سے مطابقت رکھتے ہیں، کیوں کہ جنسی جذبات کی بنیاد زیادہ تر لمس ہی پر قائم ہوتی ہے۔ صرف شروع کے دو مصرعے دیکھیے:

شاخ تنہائی کی نرم بھیگی ہوئی پتیاں	تری گرم سانسوں کی سرگم سے بدمست ہونے لگیں

یہاں چار صفات میں سے تین صفتیں ''گرم'' ''نرم'' اور ''بھیگی ہوئی'' ہماری قوتِ لامسہ کو مہمیز کرتی ہیں اور ان مصرعوں کا خاص لطف اسی لمسیت میں ہے۔

''اُڑان'' شہریار کی بہترین نظموں میں سے ایک تو ہے ہی، اس کا شمار اردو کی خوبصورت ترین عشقیہ نظموں میں بھی ہوگا۔

(مطبوعہ: ''کتاب نما'' نئی دہلی، اگست ۱۹۸۹ء)

''جیون راگ'' کا تجزیہ

''جیون راگ'' کو اگر روایتی افسانے کے مخصوص تصور کو ذہن میں رکھتے ہوئے پڑھیں، تو روایتی افسانے کے کئی اوصاف اسمیں نظر نہیں آتے۔ پہلی بات تو یہی کہ اس افسانے میں پلاٹ نہیں ہے۔ صرف دو واقعے ہیں: پہلا سانپ اور بلّی کی لڑائی اور دوسرا عورت اور مرد کا تیر کر ندی پار کرنا۔ ان دونوں واقعات میں علت و معلول کا کوئی رشتہ موجود نہیں۔ ''جیون راگ'' میں اچھے رسومیاتی افسانے کا دوسرا وصف یعنی کردار آفرینی بھی غائب ہے۔ جانور بھی کردار کا درجہ حاصل کر سکتے ہیں، لیکن یہاں سانپ اور بلی دونوں کردار کی حیثیت سے سامنے نہیں آتے۔ صرف اس بات کا ہلکا سا اشارہ ملتا ہے کہ سانپ کس قدر مغرور ہے اور بلی اپنے بچوں کی حد تک ذمہ دار ہے۔ مرد اور عورت کے کرداروں کو بھی منفرد بنانے سے گریز کیا گیا ہے۔ اسی لیے اُنھیں کوئی نام نہیں دیا گیا۔ منفرد بنانے کی جتنی بھی تدابیر ہو سکتی تھیں مثلاً مکالمہ عمل اور ردعمل وغیرہ سب کو دبا کر تعمیم کی انتہائی صورت برقرار رکھی گئی ہے۔ ایسا روایتی افسانہ تلاش کرنا، جس میں مکالمہ Dialogue نہ ہو، ذرا مشکل کام

ہے۔ اسی لیے عام طور پر مکالمہ نگاری کو افسانے کا ایک خاص جزو تصور کیا جاتا ہے۔ مگر "جیون راگ" میں مکالمہ سرے سے مفقود ہے۔ خیر، سانپ اور بلی کے درمیان مکالمے کی کوئی گنجائش نہ تھی، کیونکہ مکالمہ حقیقت کا التباس یعنی Illusion of Reality قائم کرنے میں مخل ہوتا۔ گو پریم چند ہوتے، تو ایسے موقعے پر بھی مکالمے کی کوئی صورت پیدا کر ہی لیتے اور دو بیلوں کی کہانی میں انہوں نے ایسا کیا بھی تھا۔ بہر حال غور طلب بات یہ ہے کہ ہردیش نے مرد اور عورت کے مابین بھی گفتگو کی کوئی سبیل نہ نکالی، انہوں نے ایسا کیوں کیا؟ اس کا ذکر آگے آئے گا۔

اس سرسری جائزہ سے کم از کم یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ "جیون راگ" کو رسومیاتی روایتی افسانے کے طور پر نہیں پڑھا جا سکتا۔ دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ یہ افسانہ روایتی افسانے سے مختلف ہے۔ اور اس اختلاف کا اصل سبب یہ ہے کہ "جیون راگ" کی تعمیر بنیادی طور پر ایک نئے ہیئتی اصول کے تحت ہوئی ہے اور وہ اصول مونتاژ کا فلمی اصول ہے۔ روس کے مشہور فلمی نظریہ ساز آئزنسٹائن کے مطابق مونتاژ فلمی فن کے جوہر کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ بات دلچسپ ہے کہ آئزنسٹائن نے اس نظریے کی تشکیل میں ڈیکنس اور فلوبیئر وغیرہ کے افسانوی کارناموں سے کافی استفادہ کیا تھا۔ مونتاژ تکنیک کے ذریعے چونکہ ایک سے زیادہ چیزوں کو یا ایک سے زیادہ زمانوں کو بیک وقت پیش کیا جا سکتا ہے، لہٰذا یہ تکنیک فکشن کے لئے بھی قابل قبول ہے۔ مونتاژ تکنیک کی دو صورتوں سے "جیون راگ" میں کام لیا گیا ہے۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ متعدد اور مختلف چیزوں کو پہلو بہ پہلو رکھ دیا جائے۔ اس افسانے میں جنگل کے مختلف جانوروں اور پرندوں کو اسی صورت سے پیش کیا گیا ہے۔ دوسری شکل یہ ہے کہ مناظر کو ٹکڑوں میں تقسیم کر کے ایک منظر کے ٹکڑے کو دوسرے منظر کے ٹکڑے کے پہلو بہ پہلو رکھتے چلے جائیں۔ اس طرح ہم وقتیت Simultaneity کا تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ اس افسانے میں سانپ اور بلی کے منظر اور مرد و عورت کے منظر کو اسی طرح پیش کیا گیا ہے۔ اس مونتاژ تکنیک کے ذریعے افسانے کی تھیم پوری شدت سے اجاگر ہوئی ہے۔

افسانے کی تجسیم ہر رنگ میں زندگی کی حرکیت کا اثبات ہے۔ زندگی کے تحرک کی تجسیم سب سے پہلے عنوان کے لفظ ''جیوان راگ'' ہی میں ظاہر ہوئی ہے۔ اس کے بعد یہ حرکیت، یہ جہد حیات — پورے افسانے کی بنت میں موجود ہے۔ اس افسانے میں اس بات کا بطور خاص خیال رکھا گیا ہے کہ کوئی منظر یا کوئی پیکر ایسا استعمال نہ ہو، جو حرکت و عمل سے خالی ہو۔ مثلاً جنگل میں لڑتے ہوئے بلی اور سانپ، ندی میں تیرتے ہوئے مرد اور عورت، پھولوں کے گرد منڈلاتی ہوئی تتلیاں۔ پتیوں کو کھانے کی ضد کرتا ہوا خرگوش، آسمان کو ناپنے کے لیے پر پھڑپھڑاتی ہوئی چڑیا، پکی ہوئی بالی کو چونچ سے کترتا ہوا طوطا، شہد پینے کے لئے درخت پر چڑھتا ہوا ریچھ، پیڑوں پر چھلانگ بھرتا ہوا لنگور، سخت چھلکے والے پھل کو دانت سے کاٹتی ہوئی گلہری، حتیٰ کہ راستہ روکتی ہوئی جنگل کی جھاڑیاں اور راستہ بنا کر نیچے اُترتی ہوئی سورج کی کرنیں۔ ان سب چیزوں کی موجودگی بھی اس لیے ہے کہ زندگی کی ہماہمی کا اثبات ہر رنگ میں ہو سکے۔

افسانے کے بہت بڑے حصّے کو کیمرے کی آنکھ سے دیکھا گیا ہے اور زندگی کی حرکیت کو صرف Gestures کے ذریعے گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ ورنہ زندگی کی چہل پہل کا اظہار وحوش وطیور کے ہمہموں اور زمزموں سے بھی ہو سکتا تھا۔ لیکن چونکہ آوازیں کیمرے کی گرفت سے باہر ہیں، اس لئے ان سے صرف نظر کیا گیا۔ یہ کیمرہ آئی سے دیکھنے پر اصرار ہی ہے کہ مکالمہ اس افسانے میں سرے سے غائب ہے اور آوازیں کم سے کم استعمال ہوئی ہیں۔ چٹ، غرغر، میاؤں میاؤں۔ بس یہی دو تین آوازیں ہیں۔ ورنہ افسانے کی پوری فضا بے صوت وصدا ہے اور اس کے باوصف زندگی اپنے وجود کا ثبات پکار پکار کے کر رہی ہے۔ یہ فن کاری اور حسن کاری کی خاص ادا ہے، جس کی داد نہ دینا ظلم ہے۔ اس افسانے کو Cinematic short story کے طور پر پڑھا اور اس کا لطف لیا جا سکتا ہے۔

اس افسانے کی بیانیہ تکنیک پریم چند کے دو بیلوں کی کہانی سے آگے ہے، لیکن مثال کے طور پر انور سجاد کے افسانے ''گائے'' سے ذرا پیچھے ہے۔ پریم چند حقیقت کا التباس پیدا کرنے کے لئے بار بار یہ فقرے استعمال کرتے ہیں: ''اپنی اشاروں کی زبان میں کہا''

''چپ کی زبان میں کہا'' ''اپنی زبان میں کہا'' وغیرہ۔ جب انہیں یہ احساس ہو جاتا ہے کہ قاری التباس کی گرفت میں آچکا ہوگا، تو یہ فقرے بھی استعمال نہیں کرتے اور براہِ راست مکالمے پر اُتر آتے ہیں۔ ہمارے خیال میں پریم چند جانوروں کے بیان میں Gesture کی زبان کی افادیت سے واقف نہیں تھے اور اگر تھے تو Gesture کے بیان پر پوری طرح قادر نہیں تھے۔ جدید افسانہ نگار Gesture کی زبان اور اس کے برمحل استعمال پر پوری طرح قادر ہے اور اسی لئے کم از کم اس معاملے میں پریم چند سے زیادہ حقیقت پسند ہے۔ انور سجاد کے متعلق صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ وہ گائے کی نفسی کیفیت کو بیان کرنے کے لئے کسی جگہ بھی گائے کے ذہن میں داخل نہیں ہوئے ہیں۔ محض گائے کے جسمانی حرکات و سکنات کے ذریعہ اس کی نفسی کیفیت اجاگر کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ جبکہ ہردیکش نے سانپ اور بلی کی نفسی تفتیش کہیں کہیں داخلی تجزیے Internal analysis اور منقول خود کلامی یعنی Narrative monologue کے ذریعے کی ہے اور یہ وہ مقام ہے جہاں تک کیمرے کی رسائی نہیں ہو سکتی۔ یہاں ہردیکش کے حق میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ افسانہ بالآخر ایک ادبی فن ہے اور یہ کلی طور پر فلمی فن نہیں بن سکتا اور نہ بننا چاہیے۔ ورجینیا ولف نے ایک ناول نگار کے ناول پر، جو خاموش فلم کا نمونہ بن گیا تھا، تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ''ہم یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ کوئی بھی لکھنے والا اگر اس کی تحریر خاص طور پر آنکھ کو اپیل کرتی ہے، برا لکھنے والا ہے۔'' لیکن جب ہردیکش کرداروں کے جسمانی حرکات و سکنات پیش کرنے کے بعد اس پر تبصرہ کرتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں اپنے قاری کی ذہانت پر بھروسہ نہیں ہے۔ مثلاً افسانے کے پہلے پیراگراف میں سانپ کے تیور دکھانے کے بعد لکھتے ہیں:

'' साँप बेहद सजग व चौकन्ना था, आक्रमण होने और आक्रमण करने हर स्थिति के लिए ''

یہ ٹکڑا غیر ضروری ہے، کیونکہ یہ مفہوم سانپ کے تیور میں ٹھوس طریقے سے موجود ہے۔ یا بلی کی جسمانی حالت بیان کرنے کے بعد चुनौती स्वीकार करती और चुनौती देती हुई

کہنا بھی اُسی منطق کے تحت غیر ضروری ہے۔ ایسا ہی عمل ایک جگہ انھوں نے اور کیا ہے۔ جب بلی سانپ کو شکست دے کر مار ڈالتی ہے، اس وقت ہر دیش لکھتے ہیں:

"बिल्ली अपने शत्रु साँप को पराजित करने का स्वाद लेने के लिये कुछ दूरी पर बैठकर अपनी छाती के महीन मुलायम बाल चाटने लगी"

یہاں نیا افسانہ نگار "अपने शत्रु साँप को परजित करने का स्वाद लेने के लिए"

جیسے الفاظ لکھ کر بلی کے Gesture کا جو مطلب ہے، اس کی وضاحت نہیں کرتا۔ اسی طرح ایک جگہ نقطۂ نظر یعنی Point of View میں الجھاؤ پیدا ہونے کیوجہ سے زبان بھی ناہموار ہوگئی ہے۔ افسانہ نگار نے لکھا ہے:

"जंगल के उस हिस्से में साँप और बिल्ली आमने-सामने वैसे ही चुनौती की मुद्रा में डटे थे, वैसे भी घात प्रतिघात के लिए आकुल और सन्नद्ध सुरज की रोशनी किसी रुचि हीन दर्शक की तरह एक ओर हट गयी थी , किन्तु दृश्य अभी भी उतना ही सजीव था । समय जैसे वहाँ अप्रासंगिक था । प्रासंगिक था कहीं बहुत ही पास छिपा परिणाम"

یہ عبارت واضح طور پر اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگوں کی معیاری ہندی ہے اور بلاشبہ خود مصنف ہر دیش کی ہندی ہے۔ جبکہ اِسے افسانے کی سیٹنگ اور کرداروں کی حیثیت کی مناسبت سے بول چال کی ہندی میں ہونا چاہیے تھا۔

چونکہ ناول اور افسانے کے مطالبات الگ الگ ہیں، اس لیے ناول نگار کو مونتاژ تکنیک استعمال کرنے میں وہ دشواریاں پیش نہیں آتیں، جو افسانہ نگار کو آتی ہیں۔ مونتاژ تکنیک میں لکھے ہوئے افسانے کا سب سے مشکل مرحلہ یہ ہوتا ہے کہ انجام کے قریب پہونچ کر تمام مناظر اور واقعات ایک نقطے پر سمٹنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ ہر منظر اور ہر واقعہ الگ الگ تحلیل ہونے پر مصر نظر آتا ہے۔ اگر افسانہ نگار کو کوئی ایسا امیج ہاتھ آ جائے کہ اُس

میں سارے مناظر اور واقعات کا جوہر سمٹ آئے، تو وہ افسانہ اپنے انجام کے اعتبار سے بھی کامیاب ہوتا ہے۔ ہر دیش کو کوئی ایسا پیکر ہاتھ نہیں آیا، اس لئے اُن کے افسانے کے خاتمے میں کسی قدر پھیلاؤ اور بکھراؤ کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

ان دو تین معمولی کوتاہیوں سے قطع نظر ایک خوبی اور بھی ہے، جس کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ فکشن میں فطرت کے جامد بیان کے مقابلے میں اس کا متحرک بیان نیا بھی ہے اور زیادہ فن کارانہ بھی۔ چیخوف نے اس میں بڑی باریکیاں پیدا کی ہیں۔ اس افسانے میں سُورج کا متحرک بیان افسانے کی تقسیم یعنی تحرک کی تھیم سے مناسبت رکھتا ہے۔ شروع میں سورج سانپ اور بلّی کے گرد محاصرہ کئے ہوئے ہے۔ تھوڑی دیر بعد وہ سُورج اس سین سے الگ ایک بے زار تماشائی کی طرح کھڑا ہے۔ اور آخر میں وہ سورج مزدور آدمی پر اپنی کرنوں کے قم قم انڈیل کر خراج عقیدت پیش کر رہا ہے۔ یہ فطرت کا متحرک برتاؤ ہے۔ یہ طریق کار ہندی اردو افسانے میں ابھی پُرانا نہیں ہوا بلکہ بہت سے نئے افسانہ نگاروں کی توجہ کا مستحق ہے۔

افسانہ ''جیون راگ'' اتنا غیر رسومیاتی یعنی Unconventional ہے کہ اسے پڑھنے کے بعد یہ سوال ذہن میں ابھر سکتا ہے کہ افسانہ ہے بھی یا نہیں؟ افسانے کے لیے پلاٹ اور کردار وغیرہ تو اضافی چیزیں ہیں۔ جو چیز ہر اچھے اور بڑے افسانے میں لازمی طور پر موجود ہوتی ہے، وہ پیش خبری یعنی Fore shadowing ہے۔ غالباً ژرار ژینت بھی Paralepsis اور analepsis کی اصطلاحوں کے ذریعے اسی پیش خبری کی بات کرتا ہے۔ پیش خبری سے کیا مُراد ہے؟ اگر ہم ''جیوان راگ'' کے حوالے سے اِن سوالوں پر غور کریں، تو بات واضح ہو جائے گی۔ افسانے کے شروع میں مُصنف نے پہلے سانپ کو کیوں دکھایا؟ بلّی کو کیوں نہیں دکھایا؟ سانپ کو یہ کیوں یاد آتا ہے کہ اُس نے بڑے بڑے جانوروں کو ڈس کر مار ڈالا ہے؟ سانپ یہ کیوں سوچتا ہے کہ بلّی کی کیا اوقات ہے، اگر وہ دانت چبھو دے تو بلّی ایک منٹ میں چیں بول جائے گی؟ اِن سب سوالوں کا جواب اِس بات میں پوشیدہ ہے کہ یہ تمام جزئیات پیش خبری ہیں اس بات کی کہ اِس جنگ میں شکست اور موت سانپ کی ہوگی، بلّی کی نہیں۔ اسی لئے کہا جاتا ہے کہ افسانے کے آغاز میں اُس کا انجام پوشیدہ ہوتا ہے۔ اِس کو

دوسرے لفظوں میں ذرا مبالغے کے ساتھ یوں بھی کہتے ہیں کہ افسانے میں کوئی تفصیل، کوئی جملہ، کوئی لفظ بے کار نہیں ہوتا۔ بہر حال ''جیون راگ'' اپنی اسی خصوصیت کی بنا پر نہ صرف افسانہ ہے، بلکہ اچھا افسانہ ہے۔ اور کوئی بھی نقاد جو جدید ہندی کہانی کے مطالعے میں دلچسپی رکھتا ہے، ہردیش کے اِس افسانے کو، ایک آدھ جگہ نقطۂ نظر کے اُلجھاؤ، انجام کے قدرے بکھراؤ اور کہیں کہیں بیان کے پُرانے پن کے باوجود، نظر انداز نہیں کر سکتا۔

(مطبوعہ، سہ ماہی ''ادبی اصناف'' گورکھپور، ستمبر ۱۹۸۸ء)

''جیون راگ'' کا متن

اُس سلیٹی چتنکبرے سانپ کا پھن زمین سے ایک فٹ اُونچا تنا تھا۔ بالشت بھر چوڑا پھن ایک دم بے حرکت تھا۔ سوا کوئلے کی دہکتی چنگاریوں سی آنکھیں اور باریک دھاگے سی اُن دو زبانوں کے، جو سرے پر آ کر جب۔ تب لپلپانے لگتی تھیں، ہوا کو ٹوہتی ہوئی۔ سانپ بے حد محتاط اور چوکنا تھا۔ حملہ ہونے اور حملہ کرنے۔ ہر صورت کے لئے۔

دو گز کے فاصلے پر ایک کالی بلی غلیل سی کھنچی بیٹھی تھی۔ وہ بھی بے حد محتاط اور ہوشیار تھی۔ اُس کے جسم کے سارے بال کانٹوں کی طرح بچھرے تھے اور آنکھیں دو منجمد لو کی طرح جل رہی تھیں، چنوتی منظور کرتی اور چنوتی دیتی ہوئی سی۔

وہ جنگل کا ایک گوشہ تھا۔ جنگل میلوں تک پھیلا چلا گیا تھا۔ شال، ساکھو، شیشم اور ببول کے درخت ہی درخت تھے۔ جن میں کئی آکاش میں سر تانے کھڑے تھے۔ جھاڑیاں ایک دوسرے میں اُلجھی گتھم گتھا۔ جھرمٹوں کا ایک لامتناہی گھنا سلسلہ بنا کر راستہ دینے سے انکار کرتی ہوئی سی۔ وہاں چیزوں میں بہیمیت تھی، جنجھاروپن تھا اور تھا زندگی کے لئے ایک

ضروری جہاد۔ اور آکاش میں دوپہر کا سورج چمک رہا تھا۔ روشنی اپنے وجود کا پتہ دینے کے لئے پتوں کے بیچ سے راستہ بناتی نیچے اتر آئی تھی سانپ اپنی گہری بل میں سے آج کئی دنوں کے بعد نکلا تھا۔ وہ باہر ہوا، روشنی میں رینگنا چاہتا تھا۔ بھوک بھی محسوس ہوئی تھی اُسے۔ باہر آ کر سرکتا ہوا وہ رک رک جاتا تھا، گھاس پتوں پر جمی اوس چاٹتا تھا اور آواز کی طرف چونک کر، سر اٹھا کر دیکھتا تھا۔ دو سو گز یونہی سرک لینے کے بعد اُسے سامنے سے آتا ایک چوہا دکھائی پڑا تھا۔ سانپ نے تیزی سے آگے سرک کر پھن نکال لیا تھا، چوہے کا سارا جسم پھول کر تو مبوی جیسا ہو گیا تھا۔ وہ اُسی حالت میں آدھے منٹ تک بے حرکت بیٹھا رہا۔ اور پھر جیسے ہی اُس نے ایک طرف بھاگنے کے لیے گردن موڑی کہ اس کے کندھے پر سانپ کا پھن پڑا۔ چٹ۔ بس اتنا ہی۔ پھن کندھے پر پڑا بھی، ہٹ بھی گیا اور سارا عمل نادیدہ بھی رہا۔ شاید وہ چٹ بھی نہیں ہوئی تھی۔ چوہا کھڑا کچھ دیر چھوٹی دھونکنی سی کنکپاتا رہا اور پھر اچھل کر ایک کروٹ گر گیا۔ سانپ ایک منٹ تک پھن نکالے خاموش رہا۔ پھر وہ اپنا جبڑا چوہے کی گردن تک لے گیا اور اس نے رک رک کر جھٹکے کے ساتھ چوہے کو نگل لیا۔

بھوک بھر خوراک مل جانے سے سانپ میں آلس آ گیا تھا اور وہ ایک جھاڑی کے نیچے کنڈی مار کر سونے لگا تھا۔ ابھی کچھ پہلے وہ جاگ کر بل کی طرف لوٹ رہا تھا کہ بلی سے اس کا تصادم ہو گیا تھا۔

وہ کالی بلی بھی خوراک کے لئے اپنے ٹھکانے سے کچھ دیر پہلے نکلی تھی۔ یوں اس نے بھی صبح ایک چوہے کا ناشتہ کیا تھا، مگر حال ہی میں اس نے بچے جنے تھے، اس لئے اسے بار بار اپنے بچوں کو دودھ پلانا پڑتا تھا اور اس لئے اسے خوب جلد جلد بھوک لگتی تھی۔ وہ ٹوہ لیتی ہوئی دوبارہ اُن بلوں کے پاس گئی تھی جن میں چوہے ہو سکتے تھے اور پنجوں سے بلوں کے مہانے کھرچ کر خاموش بیٹھ جاتی تھی کہ چوہا باہر نکلے اور وہ دبوچ لے۔ اکثر اس ترکیب سے اُسے کامیابی مل جاتی تھی لیکن اس وقت یہ اپائے کارگر نہیں ہو رہی تھی، شاید وہ بلیں خالی تھیں۔ جب تک وہ دوسرے بلوں کی طرف بڑھے کہ اسے سر کے اوپر کھڑکھڑاہٹ سنائی دی۔ اُس نے آنکھوں کے گولکوں میں نامعلوم سی حرکت کا جائزہ لیا۔ اور جب وہ کھڑ

کھڑاہٹ پھر ہوئی تو اس نے ہوا میں یکایک اُچھالا لیکن اُسے پکڑلیا۔ پھڑ پھڑاہٹ ایک کبوتر کی تھی۔ اُس نے وہیں جھاڑی میں ہلکی ہلکی غراہٹ کے ساتھ اس کبوتر کو کھا ڈالا۔ مطمئن ہوکر وہ لوٹ رہی تھی کہ اسے اپنی جگہ پر پڑا سانپ نظر آ گیا تھا۔

سانپ ویسے ہی پھن نکالے ڈٹا تھا۔

بلی بھی ویسے ہی۔ جسم کے سارے بال کانٹوں کی طرح بھرائے غلیل کی طرح کھنچی تنی بیٹھی تھی سانپ کو غصہ تھا کہ بلی نے اس کی طاقت کو نظر انداز کیا۔ وہ اپنے بل کو چپ چاپ رہا تھا کہ اُس نے سامنے آکر راستہ روک لیا۔ راستہ روک لیا اُسے چنوتی دی ہے۔ پچھلی بار جب وہ بل سے نکلا تھا تو اس کی دم پر مور کا کھر پڑ گیا تھا اور اُس نے پلٹ کر اس کی گردن پر ڈس لیا تھا۔ کچھ دیر بعد جب وہ ادھر سے پھر گذرا تھا، تو مور کا بھاری جسم مٹی کے ڈھیر جیسا پڑا تھا۔ وہ اب تک اس سے بڑے جانوروں کو ٹھکانے لگا چکا ہے۔ پھر بھلا اس بلی کی کیا بساط؟ بس وہ اس کے جسم میں کہیں بھی اپنے دانت چبھو سکے۔ وہ ایک منٹ میں چیں بول جائے گی۔

بلی کو غصہ اس لئے تھا کہ سانپ ادھر سے گذرا کیوں؟ ادھر پتھر کے پیچھے کھائی میں اُس نے تین بچے جنے ہیں۔ سانپ ادھر آیا ہے تو اس کا ارادہ ضرور کچھ غلط ہے۔ پچھلی بار اس کے ایک بچے کو کسی نے مار دیا تھا۔ اس بار بھی بچوں کے ساتھ کہیں ویسا ہی کوئی حادثہ نہ ہو جائے۔ بچے ابھی بہت چھوٹے ہیں، دوست اور دشمن کی انھیں پہچان نہیں۔

بلی بیچ بیچ میں غرّانے لگتی تھی۔

سانپ بھی پھپھکار بھرنے لگتا تھا۔ دونوں ایک دوسرے کی طاقت کا جائزہ لیتے ہوئے حملے کے لئے موقع کی تلاش میں تھے۔

جنگل کے دوسرے حصہ میں پھولوں کے گرد تتلیاں منڈلا رہی تھیں۔ کانٹوں کے چبھنے کی فکر سے بے نیاز۔ ایک سفید خرگوش ایک جھاڑی میں اونچائی پر اُگی پتیوں کو پچھلی دو ٹانگوں پر کھڑے ہوکر کھانے کی کوشش کر رہا تھا۔ ایک طوطا ایک پکی ہوئی بالی کو کتر رہا تھا۔ ایک چڑیا ایک پھنگی پر بیٹھی آکاش کو ناپنے کے لئے پنکھ ہلکے ہلکے پھڑ پھڑا رہی تھی۔ جنگل کے بھی ایک حصے میں ندی بہہ رہی تھی۔ ایک آدمی اور ایک عورت ندی میں اُترنے کی تیاری

کرر ہے تھے۔ آدمی اور عورت ایک پہیا دار چوکی کے سہارے دو شہتیروں کو دوپہر تک جٹ کر تیار کر پائے تھے۔ شہتیروں کو تیار کرنے میں آدمی کو کلہاڑی بھی استعمال کرنی پڑی تھی اور آرا بھی۔ اس کام میں عورت نے بھی اس کی مدد کی تھی۔ آدمی کو اب ان شہتیروں کو دوسرے کنارے پر لے جانا تھا۔ عورت نے مطلب کی چیزوں کا ایک گٹھر بنالیا تھا اور اُسے اُس گٹھر کے ساتھ اس پار پہونچنا تھا۔

وہ کالی بلی اور سلیٹی چتکبرا سانپ۔ اب بھی دو جانی دشمنوں کی طرح آمنے سامنے ڈٹے تھے۔ کسی سٹل (Still) سین جیسے۔ سمے جیسے وہاں ٹھہر گیا تھا۔ سورج کی گرر ہی روشنی ایک مضبوط پریم کے رتھ میں اس عجیب پر تجسس منظر کو باندھے ہوئے تھی۔

بلی کو یکایک لگا کہ داہنے طرف کی جگہ حملے کے لئے زیادہ موزوں ہے۔ اور دو قدم اُدھر بڑھ کر تن گئی۔

تب سانپ نے بھی اپنا پھن بائیں طرف کرلیا۔ پھن کے موے پر کالی اور پیچھے سُرخ دوہری زبان اب تیزی سے باہر لپلپا رہی تھی۔ ہوا کو ڈس لینے کی کوشش کرتی ہوئی سی۔ پیچھے لہریاں لیتی دُم بھی زمین پر پھٹ پھٹ کی آواز کے ساتھ گرر ہی تھی۔

بلی نے اپنے جسم کو اور کھینچ لیا۔ گردن اور لمبی ہوگئی۔ بیٹھی ہوتے ہوئے بھی اب وہ کھڑی سی نظر آرہی تھی۔

بلی کو لگا اس کے بچے پتھر سے ڈھکنے کھوہ کے منھ تک آگئے ہیں۔ گردن پر سفید چکتے والا نر بچہ کچھ زیادہ ہی تیز ہے اور وہ باہر بھی نکل سکتا ہے۔ بلی بیٹھے ہی بیٹھے پیچھے کھسکی اور پھر ایک چھپا کے سے اچھل کر اپنی جگہ پر چلی گئی۔ وہ دس گز کے فاصلے پر تھا۔ سچ اس کے تینوں بچے کھوہ کے منھ تک رینگ آئے تھے اور سفید چکتے والا نر بچہ پتھر سے باہر بدن نکالے سب سے آگے تھا۔ بلی نے غراتے ہوئے اپنے پنجے بچوں کے سر پر مارے۔ بے وقوفو! فوراً اندر چھپو۔ دشمن کی نگاہ تم پر پڑنی نہیں چاہیے۔ بھوک سے زیادہ باولے مت بنو۔ میں جب تک نہ لوٹوں کوئی بھی تم میں سے باہر بھٹکے نہیں۔ بلی نے غرغر کرتے ہوئے اپنے پنجے تیز تیز پھر چلائے جیسے آگاہ کرر ہی ہو کہ اگر انھوں نے اس کے کہنے پر کان نہیں دیا تو ان سے بہت سختی

سے پیش آئے گی۔

بلّی کے یوں اچانک چلے جانے سے سانپ بہت خوش ہوا۔ بلّی اُس سے ڈر گئی اور اُس کے لئے راستہ چھوڑ دیا ہے۔ بلّی نے عقلمندی کی ہے ورنہ ایک ہی وار میں اس کا کام تمام کر دیتا۔ سانپ جب تک اپنی جیت کا پورا مزہ لے لے اور آگے سرکنے کے لئے اپنا پھن سمیٹے کہ بلی سامنے آ کر پھر ڈٹ گئی ویسے ہی چنوتی بھرے تیور کے ساتھ۔ بلی کا جانا ہی پلٹ کر واپس، وہ بھی اتنے کم سمے میں کہ لگتا تھا بلی اپنی جگہ سے ہلی بھی نہیں۔ اس کا ہٹنا جیسے ایک دھوکہ تھا۔

سانپ کے جسم کا سارا تناؤ اس میں پھر لوٹ آیا تھا۔ اور کل احتیاط چنگاری جیسی آنکھوں میں۔

بلی کے کانٹوں کی طرح بکھرے بالوں میں لہریں آ رہے طوفان کی سنسناہٹ کی طرح اُٹھ رہی تھیں۔

جنگل کے ایک دوسرے حصہ میں ایک شاخ پر لگے چھتّے کا شہد پینے کے لئے چمکدار سیاہ بالوں والا ایک بھالو پیڑ پر چڑھ رہا تھا۔ ایک دوسرے پیڑ پر ایک لنگور ایک شاخ سے دوسری شاخ پر چھلانگ بھر رہا تھا۔ ایک دوسرے پیڑ پر ایک گلہری اپنے اگلے دو ننھے پاؤں سے کسی سخت پھل کو پکڑے کٹ کٹ کر دانتوں سے توڑ رہی تھی۔ ایک پرندہ تنکے لا لا کر ایک محفوظ جھاڑی میں نئی تخلیق کے لئے گھونسلا بنا رہا تھا۔

بیچ ندی میں عورت تیر رہی تھی۔ اس کی پیٹھ پر چیڑیوں کا بنا گٹھر ایک جزیرے کی طرح نظر آ رہا تھا۔ عورت کو گٹھر کے ناطے پانی دھیرے دھیرے کاٹنا پڑتا تھا۔ بیچ بیچ میں وہ اِس یا اُس ہاتھ سے گٹھر ٹٹول بھی لیتی تھی کہ کہیں وہ ڈھیلا تو نہیں پڑ گیا ہے۔ آدمی عورت سے پیچھے تھا۔ اُس نے رسی کو گردن میں پھنسا رکھا تھا جس کے دوسرے شہتیروں کو باندھے تھے۔ پانی کی سطح پر آدمی کے آگے بڑھنے کے ساتھ ساتھ وہ شہتیریں بھی آگے بڑھتی تھیں۔ پہلے وہ شہتیریں کچھ آسانی سے بڑھتی تھیں، لیکن اب مشکل سے کھنچ رہی تھیں۔ دھارے کی وجہ سے وہ ایک طرف تن کر دباؤ ڈالنے لگتی تھیں۔ ندی کے کنارے کا نیلا صاف پانی جو دوست اور مددگار

تھا، دھار میں آ کر دشمن اور مخالف ہو گیا تھا۔ ابھی کچھ پہلے دھارے لڑتے ہوئے جب آدمی پست ہو گیا تھا تو اس نے تن کو ڈھیلا چھوڑ دیا تھا۔ اور کچھ دیر شہتیروں کے ساتھ ساتھ بہاؤ کی طرف بہنے لگا تھا۔ لیکن جب کچھ دیر بعد اس آدمی کو احساس ہوا کہ یوں وہ منزل سے دور ہوتا جا رہا ہے، تو وہ پھر سیدھا ہو کر پانی کاٹنے لگا تھا۔ دھار میں تیزی تھی۔ اُس سے اُسے پانی سے جیسے نبرد آزما ہونا پڑتا تھا۔ ایک شہتیر ہوتی تو اُسے دقت نہیں ہوتی۔ وہ پچھلے کئی دنوں سے ایک شہتیر کو دوسرے کنارے تک رسی کے سہارے کھینچتا لئے جا رہا ہے۔ آج اس نے ایک ساتھ دو شہتیریں باندھ لیں کہ ایک ہی بار میں زیادہ کام ہو جائے گا اور اُسے ٹھیکے دار سے بیس روپیہ مل جائیں گے، نہیں تو دوسرے شہتیر کی مزدوری کل تک کے لئے رکی رہے گی۔ لیکن وقت کے باوجود آدمی یہ مان نہیں رہا تھا کہ اس سے کوئی ایسی غلطی ہو گئی ہے۔ اسے اپنی طاقت پر بھروسہ تھا اور اس کی یہ خود اعتمادی ہی اسے اپنے فیصلوں کے متعلق ضدی بنا دیتی تھی۔ ایک تیز دھارا پھر آ گئی تھی۔ کچھ دیر وہ دھار کی سمت میں ترچھا ہو کر تیرا اور پھر سیدھا ہو گیا۔ سورج کچھ ڈھل چکا تھا۔ ترچھی پڑ رہی کرنیں پانی میں ابھر کر گھول رہی تھی۔ شہتیروں کو کھینچتا ہوا مضبوط جسم والا پکے رنگ کا وہ آدمی چوڑے پاٹ والی اس ندی کی سطح پر بڑھ رہے کسی جہاز کے متحرک انجن کی طرح لگ رہا تھا۔

جنگل کے اس حصہ میں سانپ اور بلی آمنے سامنے ویسے ہی چنوتی کے عالم میں ڈٹے تھے ویسے ہی داؤں پر داؤں کے لئے بے صبر اور لگے ہوئے۔ سورج کی روشنی کسی اوبے درشک کی طرح ایک طرف ہٹ گئی تھی، مگر منظر اب بھی اتنا ہی جاندار تھا۔ وقت کا جیسے وہاں کوئی مطلب نہیں رہ گیا تھا۔ مطلب تھا تو وہاں بہت پاس ہی چھپے نتیجے کا۔

جنگل کے دوسرے حصہ میں ایک کٹھ پھوڑا ایک تنے پر بیٹھا اپنی لمبی چونچ سے کھٹ کھٹ کرتے تنے کے سوراخ کو آگے بڑھا رہا تھا۔ ایک جھبری دم والی لومڑی زمین میں دھنسے ایک پتھر کے ٹکڑے کو اپنے پنجے سے پلٹنے کی کوشش کر رہی تھی۔

ندی میں لگ رہا تھا کہ شہتیریں تیز دھار کا حصہ ہو کر آدمی اپنے ساتھ بہا رہی ہیں۔ نہیں، آدمی دھار کا کاٹتا ہوا شہتیروں کو اپنی منزل کی طرف کھینچ رہا تھا۔

بلی کو لگا اس کے سفید چمکتے والا چنچل نر بچہ کھوہ کے مہانے تک پھر آگیا ہے۔ بلی نے ایک دم اچھالا لیکر سانپ کے پھن پر بھرپور پنجہ مارا، سانپ کا پھن زمین میں لگ گیا۔ زخمی پھن جب تک اوپر دوبارہ اٹھے۔ بلی نے اچھل کر پھر پنجہ مارا۔ پھر پنجہ مارا۔ بلی کے جسم میں جیسے بجلی بھری تھی۔ یہ پہچاننا مشکل تھا کہ کب اوپر ہوا میں اٹھی اور کب نیچے آئی۔ وہ حملے کا ایک محرک دور بن گئی تھی۔ بلی نے خاموش پڑ رہے سانپ کے بیچ دھڑ میں دانت گڑا کر اسے اور بے دم کر دیا۔ بلی اپنے دشمن سانپ کو شکست دینے کی لذت لینے کے لئے کچھ دوری پر بیٹھ کر اپنی چھاتی کے باریک ملائم بال چاٹنے لگی۔

یکایک ایک سیاہ ٹکڑے کی طرح منڈلا رہی چیل نے جھپٹا مارا اور سانپ کو اپنے پنجے میں ایک مری ہوئی رسی کے ٹکڑے کی طرح لٹکائے لے اُڑی۔

بلی اپنے ٹھکانے کی طرف دوڑ گئی اس کے تینوں بچے اس کے تھنوں سے روئی کے گالے جیسے چمٹ گئے اور وہ گردن موڑ موڑ کر ان کے تن چاٹتی ہوئی میاؤں میاؤں .... مجھے اب کہیں جانا نہیں ہے۔ خطرہ صاف ہو گیا ہے۔

آدمی اُن دونوں شہتیروں کو کنارے تک کھینچ لایا تھا۔ عورت اپنی فریفتہ آنکھوں سے اس کے کسے ہانپتے جسم کو نہار رہی تھی جس پر سورج اپنا قُم قُم بھرا کلش انڈیل رہا تھا۔

(مطبوعہ، سہ ماہی 'ادبی اصناف گورکھپور، ستمبر ۱۹۸۸ء)

نئے افسانے میں تکنیک

پرانے کی تخریب اور نئے کی تعمیر —— یہ تھی ادبی جدیدت کی بنیادی ذہنیت۔ اردو افسانے کے حوالے سے تخریب کا عمل تو یوں ظاہر ہوا کہ افسانے کی حقیقت پسندانہ ہیئت کو توڑنے کی کوشش کی گئی اور جیسا کہ ہم جانتے ہیں حقیقت پسندی پر مبنی ہیئت دو باتوں پر زور دیتی تھی: ایک تو خارجی منظرنامے یعنی خارجی زندگی کی پیش کش اور دوسرے عقلیت پسندی۔ جدید افسانہ نگاروں نے خارجی منظرنامے کے ساتھ یہ سلوک کیا کہ زمان اور مکان کے حوالے کم سے کم کر دیے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ افسانے سے تاریخی اور سماجی سیاق کے ساتھ ساتھ کرداروں کی شکل و صورت بھی تقریباً غائب ہو گئی۔ اس غیاب کا جواز اُن کے نزدیک یہ تھا کہ انسانی صورتِ حال یعنی Human Condition کو پیش کرنے کے لیے یہ خارجی منظر نامہ ناگزیر نہیں ہے۔ حقیقت پسند ہیئت کا دوسرا اہم عنصر Rationalism یعنی عقلیت پسندی ہے، جو اس بات کا مطالبہ کرتی ہے کہ واقعات اور کرداروں کے افعال و اعمال کے محرکات کی عقلی توجیہہ پیش کی جائے۔ مثال کے طور پر پریم چند نے ''کفن'' کے

کرداروں کی ذہنیت کو بے توجیہہ نہیں چھوڑا، بلکہ اس کی معاشی توجیہہ پیش کی اور اس کے لیے ایک پیراگراف لکھا، جسے بعض نقاد غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں بھی عقلیت پسندی کا عنصر بعینہٖ برقرار رہا۔ منٹو بھی سخت قسم کے ریشنلسٹ تھے۔ اُن کا ایک افسانہ ہے۔ ''فرشتہ'' جس کا کردار ہیلوسی نیشن سے دوچار ہوتا ہے، لیکن منٹو نے اسے سخت بیمار دکھا کر اس ہیلوسی نیشن کی نفسیاتی توجیہہ پیش کر دی ہے۔ مگر جدید افسانہ نگاروں نے واقعات اور کرداروں کے خیالات واعمال کی ایسی توجیہات پیش کرنے سے گریز کیا، چنانچہ جدید افسانے میں ابہام اسی راہ سے داخل ہوا۔

حقیقت پسند ہیئت کو توڑنے کے ساتھ ہی جدید افسانہ نگار نے جو نیا کام کیا، وہ تھا داخلی منظر نامے کی ہیئتی تعمیر۔ اور ہم جانتے ہیں کہ داخلی منظر نامہ ذہنی وقوعات سے مرتب ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کے لیے جدید افسانہ نگار نے مختلف تکنیکی وسائل استعمال کیے۔ شعور کی رَو، داخلی خود کلامی اور منقول خود کلامی کے علاوہ باطنی آوازوں کی تکنیک کو بھی بروئے کار لائے۔ اس کے ساتھ ہی خواب، ہیلوسی نیشن اور ہمزاد کے موتیف کو مختلف صورتوں میں بکثرت برتا۔ اور اسی مقصد کے تحت غیر ذی روح کو ذی روح کی خصوصیات عطا کر کے اُسے داخلی بنایا۔ یہ سب کچھ جدید افسانہ نگار نے اس لیے کیا کہ وہ افسانوی کردار کی داخلی زندگی کو کامیابی سے پیش کرنا چاہتا تھا اور اس میں شک نہیں کہ جدید افسانہ نگار نے افسانوی ساخت میں نئے تجربے کیے۔ لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ جدید افسانہ وتنقید دونوں قاری کی کوئی نئی جماعت پیدا کرنے میں ناکام رہے۔

ساتویں دہائی جدید افسانے کے تجربات کی دہائی تھی۔ آٹھویں عشرے میں اس کا زور کم ہونے لگا اور ۸۰ء کے دہے میں چند نئے رجحانات واضح طور پر سامنے آئے۔ ان رجحانات کو پروان چڑھانے میں نئی نسل کے افسانہ نگار پیش پیش ہیں۔

سب سے اہم رجحان، جس میں نئی نسل کے تقریباً تمام افسانہ نگار شامل ہیں، رویے کی تبدیلی ہے۔ یہ رویہ REVISION یعنی نظر ثانی کا ہے۔ جب کہ جدید افسانہ نگار کا رویہ جیسا کہ عرض کیا گیا، تخریب وتعمیر کا تھا۔ نیا افسانہ نگار حقیقت پسند افسانہ اور جدید افسانہ

دونوں کو اپنا ادبی ورثہ سمجھتا ہے اور اپنے ماضی کو مسترد نہیں کرتا، بلکہ حال سے وابستہ رہتے ہوئے اس پر نگاہِ ثانی ڈالتا ہے اور اس طرح روایت کے تسلسل کی تائید کرتا ہے۔ اس رویے کا اظہار نئے افسانے میں مافیہ اور تکنیک دونوں سطحوں پر ہوا ہے۔ لیکن اس وقت گفتگو صرف تکنیک پر ہوگی۔ آج سے چھ سات سال قبل جب دلّی کے ایک سیمینار میں انور قمر نے اپنا افسانہ ''کابلی والا کی واپسی'' سُنایا، تو لوگوں نے اسے بہت پسند کیا۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا گیا کہ اسے ٹیگور کی کہانی سے جوڑنے کی ضرورت کیا تھی۔ یہ افسانہ تو اس کے بغیر بھی مکمل تھا۔

دراصل یہ Revisionist رویے کا افسانہ تھا۔ جس طرح ہم کسی متن پر نظرِ ثانی کرتے ہوئے اُس میں ترمیم واضافہ کرتے ہیں۔ وہی عمل انور قمر کے افسانے میں بھی ہوا تھا۔ اسے ضمیمہ نگاری کی تکنیک کہنا چاہیے۔ اس میں کسی مشہور افسانوی متن کو لے کر کہانی کو آگے بڑھایا جاتا ہے، جس میں کردار نئے تقاضوں کے تحت نئی سماجی اور نفسیاتی صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے۔ گذشتہ دہائی سے اس تکنیک کا چلن عام ہوگیا ہے اور الف لیلہ، بیتال پچیسی اور راجندر سنگھ بیدی کی کئی کہانیوں کو اس تکنیک میں دوبارہ لکھا گیا۔ یہاں رُک کر متھیکل تکنیک اور اس ضمیمہ نگاری کی تکنیک میں امتیاز قائم کرنا ضروری ہے۔ متھ سے دلچسپی جدید افسانہ نگاروں کو بہت تھی۔ مثلاً انور سجاد نے ''کیکر'' میں پرومتھیس متھ کو مخفی طور پر برتا اور ''سنڈریلا'' میں سنڈریلا کے اسطوری کردار کو استعمال کیا۔ ان دونوں کہانیوں کے پسِ پُشت یہ احساس کارفرما ہے کہ تمام ادوار معناً یکساں ہیں اور انسانی صورتِ حال بھی یکساں ہے۔ جبکہ ضمیمہ نگاری والی تکنیک سے یہ احساس پیدا ہوتا ہے کہ تمام ادوار یکساں نہیں ہیں اور انسانی صورتِ حال بھی یکساں نہیں ہے۔ انتظار حسین نے ''نرناری'' اور سریندر پرکاش نے ''بجوکا'' اور ''بھولا کی واپسی'' اسی تکنیک میں لکھی ہے۔

مذکورہ رویے کا تکنیکی اظہار نئے افسانے میں ایک اور نہج سے بھی ہوا ہے۔ حقیقت پسند افسانہ نگار جب فساد، دہشت گردی یا تشدد کے دوسرے مظاہر پر لکھتا تھا، تو اُسے واقعے کے طور پر استعمال کرتا تھا، نیا افسانہ نگار بھی ان مسائل پر لکھتا ہے، لیکن اُس نے یہ ترمیم کردی ہے کہ فساد، دہشت گردی یا تشدد کے دوسرے مظاہر کو Catalyst کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

جہاں تک اظہاری پیرائے یاModel کا تعلق ہے، نئے افسانہ نگار خالص حقیقت نگاری کے پیرائے میں بھی کہانیاں لکھ رہے ہیں، لیکن ان افسانہ نگاروں کے ہاں ۸۰ء کے بعد ایک ایسا پیرایۂ اظہار بھی ابھر کر سامنے آیا ہے، جس کی بنت میں حقیقت اور فینٹسی دونوں کا امتزاج ہے۔

نئے افسانے میں زبان کے استعمال کا حاوی رجحان حقیقت پسند اصولوں کا پابند نظر آتا ہے یعنی موضوع، ماحول اور کردار کی نوعیتیں ہی زبان کی نوعیت کا تعین کرتی نظر آتی ہیں۔ لیکن کچھ نئے افسانہ نگار اس Imitative زبان کے ساتھ Evocative زبان کا استعمال بھی کر رہے ہیں، جو ایک نیک شگون ہے۔

ابھی جن تکنیکی میلانات کا ذکر ہوا، وہ خاص طور سے گذشتہ دہائی میں نئے افسانہ نگاروں کے حوالے سے سامنے آئے ہیں۔ اِن افسانہ نگاروں میں سے بیشتر نے اپنی انفرادی شناخت قائم کرلی ہے، جس کی وضاحت ان کے اسلوب کے مطالعے سے بخوبی ہوسکتی ہے۔ لیکن اس وقت ہمارا یہ موضوع نہیں ہے۔ البتہ جن افسانہ نگاروں کی کہانیوں کے مطالعے سے مذکورہ میلانات کا خاکہ مرتب ہوا ہے، اُن میں سے چند کے نام یہ ہیں۔

سلام بن رزاق، انور قمر علی امام نقوی، ساجد رشید، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، پیغام آفاقی، شوکت حیات، عبد الصمد، غضنفر، ابنِ کنول مشرف عالم ذوقی، معین الدین جینابڑے اور خورشید اکرم۔

(مشمولہ ''نیا افسانہ مسائل و میلانات'' مرتبہ قمر رئیس ۱۹۹۲ء)

مابعد جدید غزل: اظہار کے چند پہلو

پچھلے دس پندرہ سال کے عرصے میں غزل کے کردار میں ایک واضح تبدیلی آئی ہے۔ چنانچہ اسلوب، مواد اور خاص طور سے نقطۂ نظر میں تغیر اس کی ایک الگ شناخت قائم کرتا ہے۔ اس مختلف قسم کی غزل کی بہترین نمائندگی عرفان صدیقی، اسعد بدایونی، آشفتہ چنگیزی، فرحت احساس، مہتاب حیدر نقوی اور شارق کیفی کے اشعار سے ہوتی ہے۔ اگر ہم اس غزل کو کوئی نام دینا چاہیں، تو بڑی حد تک اس کا مناسب نام 'مابعد جدید غزل' ہوگا۔ ہمیں احساس ہے کہ یہ نام مسئلہ پیدا کرتا ہے۔ لیکن جب ہم دیکھتے ہیں کہ معاصر غزل کا ایک حصہ اظہار اور حسیت کی سطح پر اپنے فوری ماضی سے مختلف نظر آتا ہے، تو مابعد جدید کہنے کا جواز پیدا ہو جاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ مابعد جدید غزل کی پہچان کیا ہے؟ ہم اس سوال کا جواب بآسانی دے سکتے تھے، اگر ان شعرا کے سامنے پہلے سے کوئی متعین پروگرام اور طے شدہ مقصد ہوتا۔ مگر ایسا نہیں ہے۔ لہٰذا اس کی شناخت کا دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ اظہار اور خیال کے جو پیرائے بار بار معاصر غزل میں ابھرتے ہیں، اُن کا مطالعہ کیا جائے۔ اور

جب ہم اس طرح دیکھتے ہیں، تو انفرادی تفرقات کے باوجود ان سب شعرا میں بعض باتیں مشترک نظر آتی ہیں اور اُن میں سے ایک ہے شخصی داخلی وابستگی پر اصرار۔ یہ وصف انھیں ترقی پسند اور جدید دونوں قسم کے شعرا کے قریب بھی لاتا ہے اور الگ بھی کرتا ہے۔ وابستگی کے حوالے سے یہ ترقی پسند شعرا کے قریب ہیں، لیکن وابستگی کی نوعیت شخصی اور داخلی ہے نہ کہ نظریاتی۔ اس لیے یہ ترقی پسندوں سے مختلف بھی ہیں۔ اسی طرح شخصی اور داخلی عنصر انھیں جدید شعرا سے قریب تو کرتا ہے، لیکن وابستگی پر اصرار انھیں ان سے جدا بھی کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ان شعرا کو ترقی پسند پڑھتے ہیں، تو انھیں لگتا ہے کہ یہ تو ہماری ہی جیسی باتیں کر رہے ہیں۔ اور جب جدیدت کے حامی پڑھتے ہیں تو انھیں نظر نہیں آتا کہ یہ اُن سے مختلف کہاں ہیں؟ بہر کیف وابستگی کے حوالے سے یہ شاعر اپنی زمین اور معاشرے سے گہرے طور پر وابستہ ہیں۔ مابعد جدید غزل میں جو معاشرہ موجود ہے، اسے بآسانی پہچانا جا سکتا ہے۔ غزل کے صنفی تقاضے کا لحاظ رکھتے ہوئے یہ شعرا اپنے معاشرتی رویہ کا اظہار اس قسم کی تراکیب کے ذریعے کرتے ہیں۔ مثلاً ''شہر گماں، شہر فتنہ گر، شہر زیاں، زمینِ سفاک، جزیرۂ بے آشنا، کوفہ نامہرباں وغیرہ۔ استعمال تراکیب کا یہ طریقہ ان شعرا نے اپنے ثقافتی ورثے کے ایک اہم مظہر داستان سے سیکھا ہے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ یہ شاعر اس معاشرے کی انتہائی سفاک صورت حال کو ترقی پسند شعرا کی طرح بدلنے کی آرزو بھی نہیں رکھتے اور اسی طرح نقلِ مکانی کی بھی کوئی ترغیب انھیں مغلوب نہیں کرتی۔ چنانچہ ہجرت کے حوالے بھی ان کے ہاں نہیں آتے۔ جیسا کہ پاکستانی شاعر افتخار عارف، کی شاعری کا ایک حصہ زمینی اور ذہنی جلاوطنی کی کرب آمیز داستان سُناتا ہے۔ مابعد جدید غزل میں اس زمینی وابستگی کا اظہار طرح طرح سے ہوا ہے۔

ہوائے کوفۂ نامہرباں کو حیرت ہے
کہ لوگ خیمۂ صبر و رضا میں زندہ ہیں

گزرنے والے جہازوں کو کیا خبر ہے کہ ہم
اسی جزیرۂ بے آشنا میں زندہ ہیں

عرفان صدیقی

یہ سچ ہے ایک جست میں ہے فاصلہ تمام
لیکن اُدھر بھی شہر گماں دیکھتا ہوں میں

آشفتہ چنگیزی

اِس شہرِ زیاں کے باہر کے منظر ہوں مبارک یاروں کو
ہم خوگرِ دھوپ کی شدت کے ہم عادی گردِ ملال کے ہیں

اسعد بدایونی

گھر سے نکلا تھا میں تو زیاں راہ پر اک سفر اپنی تقدیر کرتا ہوا
میری مٹی کا جادو مقابل مرے، میرے قدموں کو زنجیر کرتا ہوا

اسعد بدایونی

یہ بات یاد رکھیں گھر تلاشنے والے
جو اس سفر پہ گئے لوٹ کر نہیں آئے

آشفتہ چنگیزی

مری زمین مرے ساتھ ساتھ چلتی ہے
وگرنہ میرے لیے تھا تو در بدر ہونا

مہتاب حیدر نقوی

جدید شعراء نے جدید انسان کے ذہنی اور روحانی دکھوں کی نشان دہی کی۔ لیکن تلاشِ درماں کی طرف متوجہ نہ ہوئے۔ مابعد جدید غزل گو نے جب زمینِ سفاک سے رشتہ استوار کرلیا ہے، تو اسے جینے کا ہنر بھی آنا چاہیے۔ چنانچہ کسبِ ہنر کے لیے وہ اپنے ثقافتی ورثے کی طرف متوجہ ہوتا ہے جہاں کردار اور اقدار کا وہ نظام موجود ہے، جس کے ذریعے وہ

سفاک صورتِ حال کا مقابلہ کر سکے۔ چنانچہ ثقافتی حوالے اس غزل میں فیشن کے بطور نہیں آتے، جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ہے۔ یہاں اظہاری سطح پر ایک بات قابلِ غور ہے۔ کچھ اقداری سروکار ایسے ہیں جو ان شعرا کو بعض نمائندہ لوک اور مذہبی کرداروں سے اپنے آپ کو مشابہ کرنے کی طرف راغب کرتے ہیں۔ اس میں یہ دکھانا مقصود ہوتا ہے کہ یہ بھی اُن کرداروں کی طرح ابتلا کی زد میں ہیں۔ یہ ابتلا ایک المناک وقار کا اشاریہ بھی ہوتی ہے۔ یہ کرداری تطبیق ترقی پسند شعرا کے ہاں مسیح وصلیب کے حوالے سے موجود ہے۔ مگر مابعد جدید غزل میں مسیح وصلیب کے پیکر نہیں اُبھرتے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے تہذیبی حوالے کہیں اور ہیں۔ اس کے برخلاف جدید غزل گویوں کے ہاں اظہار یا تجربے یا دونوں کی سطح پر علاحدگی کا احساس موجود رہتا ہے۔ اوپر جو کچھ کہا گیا، اُس کی وضاحت کے لیے مثالیں ملاحظہ کیجیے۔ جدید غزل کا ایک شعر ہے، جس میں واردات غیر شخصی طور پر ظاہر ہوئی ہے۔

طویل ہونے لگی ہیں اسی لیے راتیں
کہ لوگ سنتے سناتے نہیں کہانی بھی

شہریار

لیکن جب مابعد جدید شاعر کہتا ہے، تو واردات شخصی بن جاتی ہے۔

صبح تلک جینا تھا سو ہم نے بات کو کیا کیا طول دیا
اگلی رات کو پھر سوچیں گے اگلا موڑ کہانی کا

عرفان صدیقی

اسی طرح جدید غزل کا یہ شعر بھی ہے، جہاں بیان کی لاشخصیت لگم قائم رہتی ہے۔

حسین ابن علی کربلا کو جاتے ہیں
مگر یہ لوگ ابھی تک گھروں کے اندر ہیں

شہریار

سنو! چراغ بجھادو تمام خیمے کے
مرے عزیز شب امتحان کی زد میں ہیں

اسعد بدایونی

اس پیرایہ اظہار سے نہ صرف شخصی داخلی وابستگی کو تقویت ملتی ہے، بلکہ ہمیں جدید و مابعد جدید شعر میں فرق کرنے کا ایک آسان طریقہ بھی آتا ہے۔ اسی طرح سب کو معلوم ہے کہ ترقی پسند شاعری میں ہاتھ ایک اہم موٹیف کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن وہاں اس کے تمام انسلاکات دستِ محنت کش کے حوالے سے آئے ہیں۔ مابعد جدید غزل میں بھی ہاتھ کا موٹیف بار بار ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن یہاں اس کا حوالہ بھی مختلف ہے اور اس کا تفاعل بھی۔ چنانچہ ترقی پسند شاعر ایسے شعر نہیں کہہ سکتا۔

ہم نے اپنا دستِ سوال قلم کر ڈالا ہے
ہم سے شاہ گداؤں جیسی باتیں کرتے ہیں

اسعد بدایونی

کبھی کٹے ہوئے بازو علم کیے جائیں
کبھی پھٹا ہوا سینہ سپر بنایا جائے

عرفانؔ صدیقی

تیغِ ستم کے گرد ہمارے خالی ہاتھ حمائل تھے
اب کے برس بھی ایک کرشمہ اپنے دستِ کمال میں تھا

عرفان صدیقی

ایسے موقعوں پر ترقی پسند شاعر دستِ بریدہ کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔ اس کے یہاں صرف دستِ ستم ہی کٹ سکتا ہے۔

اسی طرح شجر بھی سامنے کا لفظ ہے۔ اس کا استعمال قدیم غزل میں بھی ہوا ہے اور جدید غزل میں بھی۔ لیکن جو وسیع معنویت اسے مابعد جدید غزل میں حاصل ہوئی ہے، پہلے

کبھی نہیں ہوئی تھی ۔ اس کی پہلی صفت تو یہ ہے کہ یہ نقلِ مکانی کو قبول نہیں کرتا۔ دوسرے یہ کہ قوتِ نمو اپنی زمین سے حاصل کرتا ہے۔ اس کے لیے خارج کا محتاج نہیں ہوتا۔ تیسری بات یہ کہ بہار و خزاں سے خود کو ہم آہنگ کرتا رہتا ہے۔ ان تینوں خصوصیات اور اپنے دیگر تعلقات کے ساتھ یہ لفظ اتنی مختلف جہتوں سے استعمال ہوا ہے کہ اب گویا مابعد جدید غزل کا خاص لفظ بن گیا ہے۔

اجاڑ دشت میں کچھ زندگی تو پیدا ہو
یہ ایک چیخ یہاں بھی شجر کروں گا میں

عرفان صدیقی

یہ کس نے دستِ بریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام دشت میں نخلِ دعا نکل آئے

عرفانؔ صدیقی

ہم کو پسند آ گیا ساحل کا مشورہ
کشتی کی لکڑیاں تھے شجر ہو کے رہ گئے

فرحت احساس

آئے ہیں برگ و بار درختوں کے جسم پر
تم بھی اٹھاؤ ہاتھ کہ موسم دعا کا ہے

اسعد بدایونی

دعا کرو کہ سلامت رہے شجر کا بدن
بہارِ برگ و ثمر آتی جاتی رہتی ہے

عرفانؔ صدیقی

مذکورہ بالا مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان شعرا کے ہاں نہ صرف شخصی داخلی وابستگی پر اصرار ملتا ہے، بلکہ لوک اور نمائندہ مذہبی کرداروں سے خود کو

Identify کرنے کا واضح رجحان بھی ملتا ہے۔ مابعد جدید غزل کے یہی امتیازی عناصر اُسے ترقی پسند غزل اور جدید غزل سے ممتاز و ممیز کرتے ہیں۔ مزید برآں بعض مستعمل موٹیف مثلاً ہاتھ اور شجر مابعد جدید غزل میں نئی اور معنی خیز معنویت کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں اور اس حوالے سے عرفان صدیقی، آشفتہ چنگیزی، مہتاب حیدر نقوی، فرحت احساس اور اسعد بدایونی کی غزل بآسانی شناخت کی جاسکتی ہے۔

(مشمولہ ''معاصر اردو غزل'' ۔مرتبہ قمر رئیس، دلی اردو اکادمی دہلی ۱۹۹۴)

''شہر گماں'': نئی اردو شاعری کا سمت نما

پچھلے دس گیارہ سال کے عرصے میں آشفتہ چنگیزی کے تین شعری مجموعے منظر عام پر آئے۔ پہلا مجموعہ ''شکستوں کی فصل'' (۱۹۷۸ء) تھا، جس کے چھپتے ہی ان کی شاعرانہ حیثیت مسلم ہوگئی۔ جب دوسرا مجموعہ ''گرد باد'' کے نام سے شائع ہوا، تو اس میں انھوں نے خود کو اپنے معیار سے نیچے نہیں گرنے دیا۔ لیکن اگر آشفتہ کی بہترین شاعری کو یکجا پڑھنا چاہیں، تو ان کی نئی کتاب سے رجوع کرنا ہوگا، جو ۱۹۸۸ء کے اواخر میں ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ سے چھپی ہے۔ یہ بہت مختصر حجم کی کتاب ہے۔ کل پینتالیس غزلیں اور چوبیس نظمیں اس میں شامل ہیں۔ مگر اس لحاظ سے یہ مجموعہ مرکزی حیثیت کا حامل نظر آتا ہے کہ اس کے حوالے سے نہ صرف آشفتہ کے بارے میں بلکہ نئی شاعری کے مزاج اور جدید شاعری سے اس کے اختلاف کے متعلق گفتگو کی جا سکتی ہے۔

آشفتہ چنگیزی نے اِس مجموعے کو ''شہر گمان'' کا نام دیا ہے، مگر شہر گمان محض نام نہیں ان کی شاعری کا ایک اہم موٹیف ہے۔ اس ضمن میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ آشفتہ

کے ہاں شہر گماں شہر تمنا کی ضد کے طور پر ابھرا ہے۔ اس شہر پر خدشوں، اندیشوں، بھیدوں اور بدشگونیوں کے سائے لرزاں نظر آتے ہیں۔ یہ شہر اور اس کے شہری دونوں آسیب زدہ ہیں اور اس آسیبی فضا کی تعمیر کا تھک امیجری قلعہ، فصیل، حصار، راستہ، دھواں، پرچھائیں، خواب، چاند اور سورج کے ذریعے ہوئی ہے۔ اس شہر گماں کے توسط سے آشفتہ نے عصری زندگی کا رویا خلق کیا ہے یا قدیم اصطلاح میں کہیں تو ہمارے عہد کا شہر آشوب رقم کیا ہے۔ ہر چند کہ معاصر شاعری میں شہر کا پیکر بار بار اُبھرتا ہے، لیکن اسے آشفتہ کا فنی کارنامہ سمجھنا چاہیے کہ انھوں نے مخصوص ہنر مندی سے اس شہر کے نقشے پر اپنی مہر ثبت کر دی ہے:

شہر گماں کی سرحدیں ملتی ہیں اس جگہ ۔۔۔ اب جس سے بھی ملو اُسے چھو کر بھی دیکھنا
یہ سچ ہے ایک جست میں ہے معاملہ تمام ۔۔۔ لیکن ادھر بھی شہر گماں دیکھتا ہوں میں
ہیں فصیلوں سے الجھے ہوئے سر پھرے ۔۔۔ دور تک کوئی شہر تمنا نہیں
شام ہی سے گھروں میں پڑیں کنڈیاں ۔۔۔ چاند اس شہر میں کیوں نکلتا نہیں
ہے روشنی ہی روشنی منظر نہیں کوئی ۔۔۔ سورج لٹک رہے ہیں جہاں دیکھتا ہوں میں
میں کیوں فصیل قلعہ کے سایہ میں آ گیا ۔۔۔ پرچھائیوں سے لڑنا پڑا رات بھر مجھے
حکمراں اس پُرانے قلعے کی ۔۔۔ اک چھریرے بدن کی عورت ہے
وہ اُفق کے اُس طرف اُٹھتا دھواں ۔۔۔ سارے دریا بے سبب بہتے ہوئے
آیا جو اس حصار میں نکلا نہ پھر کبھی ۔۔۔ کچھ ڈوبتے اُبھرتے مکاں دیکھتا ہوں میں
تو کبھی اس شہر سے ہو کر گزر ۔۔۔ راستوں کے جال میں اُلجھا ہوں میں

اس مجموعے کے تعلق سے ایک پہلو قابل غور ہے اور وہ ہے کربلا کا استعارہ۔ معاصر شعرا نے اس استعارے کو اچھا خاصا پامال کیا ہے، مگر اس سلسلے میں ایک بات کھٹکتی ہے۔ علامہ اقبال نے کہا تھا ''قافلہ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں۔'' یہاں قافلے میں حسین کے نہ ہونے کا غم بے شک ایک معنی رکھتا ہے۔ لیکن اس سے کہیں زیادہ معنی خیز قافلے سے حسین کا غیاب ہے۔ اس غیاب کا سبب یہ ہے کہ ہماری صدی میں حق و ناحق میں ایسا

گھال میل ہو گیا ہے کہ دونوں کے درمیان لکیر کھینچنا ممکن نہیں رہا۔ بالفرض اگر حسین کا ظہور بھی ہو، تو باطل کے خلاف محاذ آرائی کے لئے وہ استادہ کہاں ہوں گے؟ دراصل آج کے دور میں حق و باطل کی آویزش کا مسئلہ اتنا اہم نہیں، جتنا حق و باطل میں خلط مبحث کا ہے۔ اسی لیے کربلا کا استعارہ عصری زندگی کے سیاق وسباق میں زیادہ معنی خیز نہیں بن پاتا۔ اور حسین کے سراغ میں بے قرار ہونا یا نوک سناں پر سر دیکھنے کی آرزو کرنا غلط تو نہیں، لیکن غیر اہم ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اور پھر یہ بھی کہ حسینی حوالہ بسا اوقات رومانی آرزو مندی کا شاخسانہ ثابت ہوتا ہے۔ یہ اچھا ہوا کہ آشفتہ چنگیزی نے کربلا کے استعارے کو ہاتھ نہیں لگایا اور معرکہ حیات میں شریک ہونے کے لئے معاصر شعراء کے برخلاف سید الشہداء کا نہیں، ایک معمولی سپاہی کا پیکر خلق کیا ہے۔ یہ سپاہی ترقی پسند سپاہی کی طرح آزادی اور انقلاب کی راہ میں دوسرے انسانی رشتوں اور ذمے داریوں کو اپنے پاؤں کی زنجیر نہیں سمجھتا۔ بلکہ اس کے زندگی کرنے کا طور یہ ہے کہ ہر محاذ پر شکست کھاتا ہے، لیکن شکستہ دل نہیں ہوتا۔ اور چونکہ یہ شہر گماں کے ساکنوں میں سے ہے، اس لیے وقتاً فوقتاً خواب وخیال میں بھی جنگ آزما دکھائی دیتا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار پر غور کیجئے۔ یہاں شہید کی نفسیات نہیں، ایک ادنیٰ سپاہی کی نفسیات کام کر رہی ہے۔

سب محاذوں پر شکست فاش ہونا تھی ہوئی
وہ جو شانوں پر بچا ہے ایک گھر لیتے چلیں

میں سرِ جنگ کی عادت نہ ڈال پاؤں گا
کوئی محاذ پہ واپس بلا رہا ہے مجھے

ہے انتظار مجھے جنگ ختم ہونے کا
لہو کی قید سے باہر کوئی بُلاتا ہے

فرصت نہیں تھی اتنی کہ پَیروں سے باندھتے
ہم ہاتھ میں رکاب لئے بھاگتے رہے

بہت خوشی ہوئی ترکش کے خالی ہونے پر
ذرا جو غور کیا تیر سب کمان میں تھے

رات بھر جنگیں لڑیں خوابوں کے ساتھ
سو گئے آخر رجز پڑھتے ہوئے

''گولیاں'' نظم کا حصہ ہے:

ہماری پیٹھوں اور ٹانگوں کے پرخچے

اڑانے کو بے قرار ہیں
اپنے دھڑوں کو بچائیں
یا گولیوں کا دل رکھیں
ہمارا اگلا قدم
کسی قدم کی نشان دہی کرنے والا ہے

اسی ضمن میں معاصر شاعری کی ایک اور خصوصیت کا ذکر مناسب معلوم ہوتا ہے اور وہ ہے کسی نجات دہندہ کے ظہور کا انتظار۔ ہم عصر شعرا اور خاص طور سے پاکستانی شاعروں میں حسین کے علاوہ حضرت علی، رسولِ خدا اور خدا کو مخاطب کرنے اور یاد کرنے کا چلن عام ہے۔ اسی لیے نظموں اور غزلوں میں کئی جگہ حمدیہ، دعائیہ اور التجائیہ پیرائیہ ملتا ہے۔ آشفتہ چنگیزی کے ہاں اس رویے کے خلاف ردِ عمل بہت نمایاں ہے۔ وہ مسیحا صفت ہستیوں پر تکیہ کرنے کی ضرورت نہیں سمجھتے۔ آسیب زدہ شہر گماں کے باسی ہوتے ہوئے بھی ردِ بلا کے لئے کسی اسم کا ورد نہیں کرتے۔ انھوں نے کسی بشارت کا کوئی خواب نہیں دیکھا اور نجات کا بار خود اپنے سر لیا ہے۔ وہ اس بات کے قائل نظر آتے ہیں کہ ''اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو۔'' خود انحصاری کا یہ حوصلہ آشفتہ کی شاعری کا جزوِ اعظم ہے۔ اور ہندوستان کی موجودہ صورت حال میں بہت با معنی بھی۔ آشفتہ کے ہاں حوصلہ کئی رنگ میں جلوہ گر ہے۔ ذیل کے اشعار میں جو واردات بیان ہوئی ہے، اسے جدید شاعروں نے کس نظر سے دیکھا ہے۔ آپ کو یہ بتانے کی ضرورت نہیں۔ البتہ آشفتہ اُسے صرف اپنے حوصلے کے حوالے سے دیکھتے ہیں:۔

سنتے ہیں آج شہر تمنا بھی جل گیا
اس روشنی میں رکھنا ہے جاری سفر مجھے

طویل راتوں کو سورج کے روبرو رکھ دیں
چمکتی دھوپ میں خوابوں کا حوصلہ دیکھیں

ایک شعلہ اس طرف بھی اے امیر کارواں
اپنی مٹھی میں دبا کر یہ مکان لے جاؤں گا

دشواریاں کچھ اور زیادہ ہی بڑھ گئیں
گھر سے چلے تو راہ میں اتنے شجر ملے

چھین کر مجھ سے لے جائے میرا بدن
معتبر اتنا کوئی اندھیرا نہیں

دھوپ کے اُجلے مکاں اور سر پہ نیلا آسماں
بس یہی ہے کائنات مختصر لیتے چلیں

چڑھتا دریا ہے اور کچے گھڑے
اس قبیلے کی یہ روایت ہے

میں تجھ کو بھول نہ پایا یہی غنیمت ہے
یہاں تو اس کا بھی امکان لگ رہا ہے مجھے

نہ جانے کب سے جو آنکھیں اُٹھائے پھرتی ہیں
وہ سارے خواب تری راہ میں بچھادوں گا

اس سلسلے میں آشفتہ کی ایک خوبصورت نظم ''بدھم شرنم گچھامی'' کا ذکر بھی ضروری ہے۔ یہ جس موڈ کی نظم ہے، اسے کبیر کا یہ بول بخوبی واضح کرتا ہے۔ ''جو گھر جارے آپنا چلے ہمارے ساتھ'' چند ایک مثالیں ملاحظہ ہوں نجات دہندہ کے لاحاصل انتظار کی:

مالک کل، آنند دوامی روح، خالق کائنات اور عالم الغیب
منہدم قلعہ کی اینٹیں...... جنھیں بدلتے موسموں نے بوسیدہ کردیا ہے
آرتی کی تھالیوں،
موذن کی اذانوں،
پادری کی دعاؤں اور کاہن کے آوارہ سجدوں میں
سفید خداوندا!

سنا ہے
اپنے بکھرے وجود کو سمیٹنے جلد ہی اترنے والا ہے
لامحدود انتظار کی حدیں
چمبک کے اپوزٹ پولز ہیں
جن کے رشتے اور کڑیاں ملانے کی کوشش
ہمارا ورثہ ہے............................(''بدلتے موسم'')
گئے موسموں کا جنازہ اُٹھائے
کہاں جا رہے ہو
کوئی ابن مریم نہ ہاتھ آسکے گا

چلو اس کو مٹی کے نیچے دبا دیں
یہی آنے والوں کے حق میں
مناسب رہے گا.................................(''طے شدہ موسم'')

ایک اعلان!

خدا کی سواری آنے والی ہے
وہ بڑا منصف ہے
تمام اوصاف اسی کو زیب دیتے ہیں
ہم سب اس کے جواب دہ ہیں
لوگوں کی مبہم چہ می گوئیاں
کسی وضاحت کی محتاج نہیں
ہمیں بڑے دکھ ملے ہیں
دکھ نوارن کے لئے
کسی برگد کی چھاؤں نہیں چاہیئے
ہمارے پاؤں واپس کردو
ہمیں جنازے میں شرکت کرنا ہے (''دکھ نوارن'')

آشفتہ زندگی کو گوارا بنانے کے سوجتن کرتے ہیں ۔ اسی کوشش میں التباس کا مسئلہ ان کی شاعری مین ایک نئی معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ اس التباس کے تعلق سے دیکھا جائے ہتو جدید شعرا کی نسل فریب شکنوں کی نسل تھی، جس نے انکشاف کیا کہ آدرش، اقدار اور رشتے سب دھوکے کی ٹٹی ہیں۔ اس کے برخلاف رومانی شعرا کی نسل فریب زادوں کی نسل تھی کہ وہ التباس کے اسیر تھے اور نہیں جانتے تھے کہ التباس کے اسیر ہیں۔ نئی پود کے شاعر آشفتہ کی مشکل یہ ہے کہ وہ جدیدیوں کے انکشاف کو جھٹلا بھی نہیں سکتے اور رومانیوں کی طرح فریب میں مبتلا بھی نہیں ہو سکتے۔ لہٰذا انھوں نے دونوں رویوں کے درمیان تطبیق کی ایک صورت پیدا کی ہے۔ اور وہ یہ کہ تمام اقدار اور رشتے دھوکہ سہی مگر زندہ رہنے کے لئے کسی

قدر فریب کی بھی ضرورت ہے۔ آشفتہ کی شاعری کا یہ پہلو جدید شاعری کے ایک اہم موضوع التباس شکنی کے خلاف ردعمل کی پیداوار ہے اور اسی لئے اس کی اہمیت ہے، ورنہ اردو شاعری میں یہ بصیرت کمیاب سہی نایاب نہیں۔ خود فراق کا مشہور مصرعہ ہے۔ ''یہ حسن و عشق تو دھوکہ ہے سب مگر پھر بھی''۔ اس ''مگر پھر بھی'' کو آشفتہ نے خوب سمجھا ہے۔ انھیں اچھی طرح معلوم ہے کہ بعض سماجی اور انسانی مسرتیں چند فریبوں کو برقرار رکھنے پر منحصر ہیں، کیونکہ مطلق سچائیوں کا برہنہ مشاہدہ اُن مسرتوں کو تباہ کرسکتا ہے۔ جدید شاعر یا کوئی شاعر جب تک التباس کی زائیدہ مسرت کو اس کا جائز مقام نہ دے، ایسے اشعار نہیں کہہ سکتا:

خالی پن بھی کھلتا ہے — رہنے دو دو چار سوال

تڑپ باقی رہے گی جھوٹ ہے یہ — ملیں گے ہم ملاقاتیں رہیں گی

ہم تعارف گزیدہ لوگوں میں — روز ملنا بھی اک ضرورت ہے

نہ جانے کتنے ہی سچ اور سامنے آئیں — جو ہو سکے تو مجھے ان سے بے خبر رکھنا

ہمیشہ سوچ کے ملتا ہوں بھول جاتا ہوں — میں درمیان سے خوش فہمیاں مٹادوں گا

ریت محل دو چار بچے — یہ بھی گرنے والے ہیں

شکار دھند کا صحرا نورد کرتے ہیں — فریب کھانا کہاں دوسروں کو آتا ہے

یہ کیا کیا کہ سبھی کچھ گنوا کے بیٹھ گئے — بھرم تو بندۂ مولا صفات رکھ لیتے

یہ بات روز ہی بچوں سے کہہ کے سوتا ہوں — کہ سونے طاقوں پہ کل تتلیاں بٹھادوں گا

صرف تیرا بدن چمکتا ہے
کالی لمبی اداس راتوں میں

نثری نظم بنام شاعری کا مقدمہ نقادوں کی عدالت میں ابھی زیر سماعت ہے، لیکن اگر مندرجہ ذیل قسم کی نثری نظمیں سننے کو مل جائیں تو ان سے محظوظ ہونے میں حرج کیا ہے:

شنکر ڈمرد کا متبادل تلاش کر چکا
گو یہاں اب کسی اودھو کی محتاج نہیں
ٹرنک کال

ان کی سیمیاؤں کا حل ہے
عزرائیل
ایٹم اور ہیلیم کے حق میں
دستبردار ہونے کی فکر میں ہے
اسرافیل کی جمالیاتی حس کو جلا مل گئی
اب وہ کسی میوزک اسکول میں داخلہ لے لے گا۔
فوڈ کارپوریشن کا مطالبہ
''میکانیکل کار ریٹائرمنٹ'' مان لیا گیا ہے
وائرلس ٹیلی گرافی کا محکمہ
افسر اعلیٰ کے عہدے کے لیے
جبرئیل کی درخواست پر غور کر رہا ہے
''خدا کی جگہ خالی ہے۔''
متمنی حضرات فوراً سے پیشتر درخواست دیں۔ (''خدا کی جگہ خالی ہے'')

مشینی دور پر طنزیہ نظمیں سیکڑوں بار سننے کے باوجود یہ نظم اپنی مخصوص رٹارک کے سبب تازہ کاری کا احساس دلاتی ہے۔ آشفتہ نے آزاد نظم اور نثری نظم دونوں ہیئتوں کو آزمایا ہے۔ انھوں نے آزاد نظموں میں زیادہ تر آفاقی (مثلاً ''پرچھائیاں پکڑنے والے'') اور ذاتی (مثلاً شناسا سا آہٹیں'') واردات رقم کی ہے۔ لیکن ان کی نثری نظمیں (دو ایک کو چھوڑ کر) سیاسی تبصرے کے لیے مخصوص ہیں۔ ان پر کہیں کہیں ہندی شاعر دھومل کا پرتو نظر آتا ہے۔ ان کا خاص موضوع اقتدار کی اخلاقیات کا پردہ فاش کرنا ہے۔ یہاں ان نظموں کی ایک خصوصیت توجہ طلب ہے۔ وہ یہ کہ ان میں ''وہ'' کا صیغہ استعمال ہوا ہے، جو کبھی کبھی ''ہم'' سے بدل جاتا ہے۔ ان دونوں ضمیروں کا مرجع مسندِ اقتدار پر قابض کوئی بھی شخص ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ وہ غائب کا صیغہ ہے۔ چنانچہ آشفتہ کی نظموں میں ''وہ'' کا مرجع ہمیشہ ہماری نظروں

سے اوجھل رہتا ہے۔ یہ خاص بات ہے کہ آشفتہ اس کا چہرہ نہیں دکھاتے، جیسے جوش یا ترقی پسند دکھاتے تھے۔ بلاشبہ ظالم و جابر کا چہرہ دیکھ کر دہشت طاری ہوتی ہے۔ لیکن اس سے کہیں زیادہ دہشت اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب ظالم کی صرف آواز سنائی دے، اس کا چہرہ دکھائی نہ دے۔ آشفتہ نے اپنی نظموں میں اس نئی تکنیک سے کام لیا ہے۔ ہم صرف "وہ" کی آواز یعنی اعلان یا انتباہ یا اطلاع سے پہچانتے ہیں کہ کوئی اقتدار پرست آمر بول رہا ہے۔ اس تکنیک سے اُس کے آمرانہ اقتدار کی دہشت پوری شدت سے نمایاں ہوتی ہے۔

آشفتہ کی شاعری میں فعال قوتِ ارادی کا عنصر بہت اہم ہے۔ یہ وہ عنصر ہے، جو اس حسیت کا جزو نہیں، جسے ہم جدید حسیت کا نام دیتے ہیں۔ راضی بہ رضا رہنے کے روایتی انداز سے انکار اور ارادے کی قوت پر اصرار سے آشفتہ کی شاعری کا بنیادی آہنگ تشکیل ہوا ہے۔ اسی لیے اس میں وہ سرگوشی یا خود کلامی کا لہجہ نہیں، جو جدید شاعری کا عام لہجہ ہے۔ لیکن وہ چیخ بھی نہیں، جو احتجاجی شاعری کا مابہ الامتیاز ہے۔ کیونکہ فعال قوتِ ارادی کے باوجود آشفتہ تشدد آمیز مقاومت کا مظاہرہ نہیں کرتے۔ یگانہ چنگیزی کی طرح آشفتہ چنگیزی کی آواز میں بھی ویسی ہی صلابت، بے باکی اور دوٹوک پن ہے۔ ان کے بنیادی لہجے کو ہم ایسے اشعار سے پہچانتے ہیں:

آگے ملنا کبھی ہوا نہ ہوا
مانگ لے جس کی جو امانت ہے

چلو تو راہ میں کتنے ہی دریا آتے ہیں
مگر یہ کیا کہ انھیں اپنے گھر بہالائے

رخ کب ہوا کا بدلے بھروسہ نہیں کوئی
رستے میں تھوڑی دھول اُڑا کر بھی دیکھنا

جانے کیا اُفتاد پڑے
خواب میں اس کو دیکھا ہے

یہ ملنا اور بچھڑنا تو ہوتا آیا ہے
تم اپنے فیصلے دنیا میں معتبر رکھنا

تجھ کو بھی کیوں یاد رکھا
سوچ کے اب پچھتاتے ہیں

آشفتہ کی نظمیہ شاعری کی ایک اور خصوصیت بھی قابلِ ذکر ہے۔ وہ یہ کہ اساطیری اور مذہبی و عوامی معتقدات کے وافر حوالوں کے باوجود اسطور ان کی نظموں میں ہیئت کے

تشکیلی اصولوں کے طور پر استعمال نہیں ہوا ہے۔ یہ رجحان بھی انھیں جدید شعرا کے ایک خاص رجحان سے الگ کرتا ہے

گذشتہ چند سال میں جدید شاعری کی جمالیات سے نئی شاعری کی جمالیات کی طرف خاموش سفر ہوا ہے۔ اگر کوئی نقاد نئی اردو شاعری کی شعریات مرتب کرنے بیٹھے، تو اس کا امکان ہے کہ اسے مایوسی نہ ہوگی اور آشفتہ کا ''شہر گماں'' یقیناً اس سلسلے میں معاون ثابت گا۔

(مطبوعہ، ماہ نامہ ''صریر'' کراچی، ستمبر ۱۹۸۹ء)

''مکان'' ـــــــ ہیئت اور تکنیک

ایک کہانی ہے کہ سَول اپنے باپ کی بھیڑیں تلاش کرنے نکلے اور مل گئی انھیں بادشاہی۔ اس کی دوسری صورت یہ تھی کہ سَول ان بھیڑوں کی جستجو کرتے، جس میں وہ کامیاب بھی ہو سکتے تھے اور ناکام بھی۔ اس دوسری صورت میں ایسی کہانی بنتی جو ہمارے بہت سے افسانوں اور ناولوں کا بنیادی اسٹرکچر ہے۔ لیکن بصورت اول ناکامی کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ کیونکہ اس کے اسٹرکچر میں دوسری صورت کے مقابلے میں ایک خاص قسم کی پیچیدگی پیدا ہوگئی ہے، جو ناکامی کو مانع ہے۔ ''مکان'' کا بنیادی اسٹرکچر یہی ہے، کیوں کہ یہاں بھیڑوں کی جگہ مکان نے لے لی ہے اور بادشاہی کی جگہ نیرا کے عکس ذات نے۔ اس طرح اس ناول کا بالائی ڈھانچہ یا نام نہاد کینوس گو وسیع نہیں، لیکن بنیادی ساخت زیادہ پیچیدہ ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ پیغام نے اس بنیاد پر کہانی کی جو عمارت تعمیر کی ہے، اس کی ہیئت کیا ہے۔ دراصل ''مکان'' ایک Bildungs Roman ہے یعنی ایسا ناول جس میں ایک نوخیز کردار کی شخصیتی تشکیل کی کہانی بیان ہوئی ہے۔ تاکہ اُس کے اندر سماجی زندگی میں داخل ہونے کی

صلاحیت پیدا ہو جائے۔ ایسے ناول یورپ میں بھی کم ہی لکھے گئے ہیں۔ ناول کا یہ فارم جرمن ادب کی خاص عطا ہے۔ یہاں اس مخصوص فارم کی خصوصیات بیان کرنے کی ضرورت نہیں۔ صرف ''مکان'' اور اس کے متوقع قاری کو ذہن میں رکھتے ہوئے چند باتوں کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ اکثر وجودی ناولوں میں ہیرو کو موت سے ہمکنار ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور دکھایا جا سکتا ہے۔ کیونکہ موت کے ذریعے زندگی کی لایعنیت بخوبی واضح ہو جاتی ہے۔ لیکن Bildungs Roman میں ہیرو مر نہیں سکتا کیونکہ اسے درس گاہ حیات میں شخصیت کی تکمیل کے بعد کارزار حیات میں قدم میں رکھنا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ناولوں کا انجام المناک بھی ہو سکتا ہے اور خوش آئند بھی۔ مگر ایسے ناول کا انجام بہر حال خوش آئند ہوتا ہے۔ اس خوش آئند انجام کا میلوڈراما سے کوئی تعلق نہیں۔ کیونکہ جن سخت آزمائشوں سے یہ کردار گزرتا ہے، اس کا میلوڈراما میں تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ اور آخری بات یہ کہ اس قسم کے ناول میں پختہ عمر یا ادھیڑ عمر یا پہلے سے نمو یافتہ ہیرو جگہ نہیں پا سکتا، بلکہ اس کا ہیرو کوئی نوعمر ہوتا ہے، جس کی نشو و نما کی تکمیل کے ساتھ ہی یہ ناول ختم ہو جاتا ہے۔ اسی لیے ایسے ناول میں سب سے مشکل مرحلہ اختتام کا ہوتا ہے یعنی وہ نقطہ کہاں ملے جو درس گاہ حیات کا نقطۂ اختتام بھی ہوا ور رزم گاہِ حیات کا نقطۂ آغاز بھی۔ یہ ''مکان'' کی خوش نصیبی ہے کہ اسے وہ نقطہ مل گیا ہے۔ اب محققین کے لیے گنجائش رکھتے ہوئے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ''مکان'' نہ صرف فنی تکمیل کا عمدہ نمونہ ہے بلکہ اس فارم میں لکھا ہوا اردو کا پہلا ناول بھی ہے۔

اردو میں فکشن کی تنقید کو ٹائپ، فلیٹ اور راونڈ کرداروں کی بحث میں پڑ کر جو نقصان اُٹھانا پڑ رہا ہے، وہ سب کے سامنے ہے۔ اس بحث سے قطع نظر ''مکان'' کے دو کرداروں کے بارے میں کچھ عرض کرنا ضروری محسوس ہوتا ہے۔ ناولوں میں عموماً سنگین صورتِ حال کا سامنا ہونے پر ہیرو کے نزدیک دو ہی صورتیں رہ جاتی ہیں۔ یا تو فرار یا مفاہمت۔ پیغام نے اسی صورت حال سے نمٹنے کے لیے تیسرا متبادل پیش کیا ہے، جس کو فی الحال کوئی نام دینا مشکل ہے۔ لیکن مادام بواری کی ''بوارزم'' پر قیاس کر کے ''نیرائیت'' کہا جا سکتا ہے، جس کا مفہوم ناول کے مطالعے سے بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ صنفِ قوی کے مقابلے میں صنفِ لطیف کو مرکزی

کردار کیوں بنایا اور پھر مرکزی کردار کو ڈاکٹری کی تعلیم کیوں دلوائی؟ صنفِ لطیف تو اس لیے کہ یہ کہنے کی گنجائش نہ رہے کہ اگر عورت ہوتی، تو ٹوٹ جاتی اور ڈاکٹری کی تعلیم اس لیے سماج سے بے لوث رشتہ قایم کرنے کا یہ بہترین وسیلہ ہے۔

''مکان'' کا دوسرا کردار ہے سونیا، جس کی تخلیق ناول نگار کی فنی بصیرت کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ سونیا تنقید کی اصطلاح میں فلیٹ کردار ہے اور اتنا فلیٹ کہ اگر ناول سے سرسری گزریں تو نظر بھی نہ آئے۔ وہ ناول میں نیرا کے ساتھ شروع سے آخر تک رہتی ہے۔ اس پورے عرصے میں دو تین بار سے زیادہ نہیں بولتی اور اسی طرح تین چار بار مسکراتی ہے، بس۔ لیکن اس کی پیش کش کے انداز سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ مصنف نے ایک قسم کی فنی عیاری کے ساتھ اسے نیرا کے تقابل میں پیدا کیا ہے کیونکہ اس کا وجود نیرا کے طرزِ عمل کو مسائل کا واحد حل سمجھنے کے ایقان پر سوالیہ نشان قایم کرتا ہے۔ اِس سے ناول کی ہیئت میں ایک حیرت انگیز فنی توازن پیدا ہو گیا ہے۔

چونکہ اِس ناول کا مرکزِ ثقل نیرا ہے، اس لیے اس کو سہارا دینے کی غرض سے تین طرح کے استعارے خلق کیے گئے ہیں۔ ایک تو قید کا استعارہ مثلاً تالا، پنجرہ، غار اور لباس وغیرہ۔ دوسرا آزادی کا استعارہ مثلاً کھلی چھت، کھلی ہوا وغیرہ اور تیسرا نباتاتی استعارہ مثلاً کونپل، پودا، درخت، کلی اور پھول وغیرہ۔ یہ تیسرا استعارہ باقی دو استعاروں کے باہمی عمل اور ردِ عمل کے نتیجے مین نیرا کے داخلی نمو کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اس سے فنی انضباط کی فضا قایم کرنے میں خاطر خواہ مدد ملی ہے۔

ذہنی واردات کو پیش کرنے کی جتنی بھی آزمودہ تکنیکیں ہیں خود کلامی، منقول خود کلامی داخلی خود کلامی ــــ یہ سب آپس میں چاہے جتنی مختلف ہوں، لیکن اس بات میں مشترک ہیں کہ ان میں ذہنی عمل تحت شعوری طور پر سرزد ہوتا ہے۔ پیغام کے ہاں یہ سب تکنیکیں صورتاً موجود ہیں، مگر ان میں معنوی تبدیلی آگئی ہے یعنی اِن میں کردار جتنا سمجھتا ہے، اتنا ہی قاری بھی سمجھتا ہے، کیونکہ پیغام کے کرداروں کے ہاں سوچ کا عمل شعوری سطح پر سرزد ہوتا ہے۔ یہ تبدیلی ''مکان'' میں فنی ضرورت کے تحت واقع ہوئی ہے۔

اب آخری بات پیغام کے اس مخصوص اسلوب اظہار کے بارے میں، جس کی وجہ سے ان کا ناول بظاہر طویل معلوم ہوتا ہے۔ شعور جب رواں ہوتا ہے، تو ایک نہیں انیک خیلالات انمل بے جوڑ، پورے ادھورے، منطقی ربط سے بے نیاز ذہن کے اسٹیج سے گزرتے ہیں۔ یہاں صرف یہ بات توجہ طلب ہے کہ ایک نہیں انیک خیالات۔ ''مکان'' کے کرداروں میں ذہنی عمل اس کے بالکل الٹ ہوتا ہے۔ یہاں خیال ایک ہوتا ہے اور کردار اس ایک خیال کے مختلف پہلوؤں پر غور کرتا ہے۔ پھر اس جانکاہ عمل سے گزرنے کے بعد اس کے اندر کشف کی ایک کرن چمکتی ہے، جو اس کردار کے داخلی نمو کا حصہ بن جاتی ہے۔ خود پیغام نے اس عمل اور اس عمل کے فائدے کی طرف ناول میں ایک جگہ ارشارہ کیا ہے۔ وہ نیرا کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ایک بات کو کئی کئی پہلوؤں سے یوں دہراتی رہی جیسے اپنے اعتماد کو بٹھا بٹھا کر مضبوط کر رہی ہو۔'' (ص ۳۲۲)

اب اس طریقۂ اظہار کی وضاحت کے لیے ایک مختصر سی عبارت ملاحظہ کیجیے:

''اس نے غور کیا!

یہ مکان تمہاری ملکیت ہے۔ تم اس مکان کی مالک ہو۔ یہ دوطرفہ رشتہ ہے کہ مکان تمہاری ملکیت ہے اور تم مکان کی مالک ہو اور اس طرح مکان تمہارے ساتھ مقفل ہے اور تم مکان کے ساتھ مقفل ہو۔ لیکن مکان کے ساتھ تمہارا رشتہ ایک الگ ہی چیز ہے اور یہ تمہارے اور مکان کے علاوہ تیسری چیز ہے۔

اسے محسوس ہوا کہ وہ اس وقت بالکل فلسفی ہوگئی تھی۔''

(۱۰)

(مطبوعہ، ''علی گڑھ میگزین'' ۹۱-۱۹۹۰ء)

جدید بیانیات

(بعض مباحث اور میلانات)

۱۹۴۹ء میں ویلک اور وارن نے اپنی کتاب Theory of Literature میں یہ اطلاع دی تھی کہ ''ناول کے متعلق نظریہ اور تنقید، کیفیت اور کمیت دونوں کے لحاظ سے شاعری کے نظریے اور تنقید سے کمتر ہیں۔'' یہ صحیح ہے کہ عرصے تک شاعری ہی ادبی پیمانے کا کام کرتی رہی ہے۔ اس روش کو اینگلو امریکی نئی تنقید کے علم برداروں نے مزید تقویت بخشی۔ اِن لوگوں نے ابتدا ہی میں اپنے نظریے اور عمل سے یہ بات واضح کر دی تھی کہ Lyric ہی ہر صنف کے لیے تنقیدی کسوٹی ہے۔ چنانچہ انھوں نے شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کو اور ناول نویس جارج ایلیٹ کو ایک ہی انداز میں پڑھنا شروع کر دیا۔ ایف آر لیوس کا ''ناول بہ حیثیت ڈرامائی نظم'' بھی اُسی طرزِ قرأت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس صورتِ حال سے یعنی شاعری سے اخذ کردہ اصولوں کی روشنی میں ناول کے مطالعے سے انحراف کا آغاز وین سی بوتھ کی شہرۂ آفاق تصنیف The Rhetoric of Fiction سے ہوا، جو ۱۹۶۱ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کتاب نے فکشن کے مطالعے کا نیا تناظر فراہم کیا۔ اگر چہ بوتھ کا ایک قدم نئی

تنقید میں پیوست ہے۔ یعنی وہ فکشن کی تفہیم میں زبان کی مرکزی اہمیت پر اصرار کرتا ہے، لیکن ساتھ ہی نئی تنقید کے صنفی نظام مراتب (Genric Hierarchy) سے انحراف بھی کرتا ہے۔ اِس طرح گویا اس نے شاعری کے بجائے فکشن کو مرکز میں لانے کی طرف پہلا قدم بڑھایا، اُس کے بعد تقریباً چالیس سال کے عرصے پر پھیلی ہوئی تنقیدی نظریاتی تحریریں خواہ وہ ایک دوسرے سے کتنی ہی مختلف ہوں، فکشن کے بارے میں گفتگو کرنے کی دعوے دار ہیں۔ رولاں بارت، زویتاں تودوروف، ژیرار ژینت، جیرلڈ پرنس، سیمور چیٹمن، ڈار ٹ کون اور فرانز اشٹانزل کی فکشن سے متعلق نظریاتی تحریریں اس دعوے کا ثبوت فراہم کرتی ہیں۔ اب بلاشبہ ادب کی تنقید فکشن کے اردگرد گردش کر رہی ہے۔ اور ناول کو پہلی مرتبہ ادبی مطالعے میں مرکزی مقام حاصل ہوا ہے۔ رینے ویلک نے ۱۹۴۹ء میں جو کمی محسوس کی تھی، اُس کے بعد بیس سال کی مدت میں نظریہ بیان سے متعلق اتنا سرمایہ فراہم ہوگیا کہ ۱۹۶۹ء میں تودوروف کو ادبی مطالعے کی ایک نئی شاخ قائم کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی اور جسے اس نے Narratology یعنی بیانیات کا نام دیا۔

بیانیات کی دنیا میں مختلف قسم کے بیانیہ فارمولوں کی جستجو اور مختلف مسائل پر بحثوں کا سلسلہ جاری ہے۔ اس مضمون میں ایسے ہی چند مسائل اور میلانات پر مختصراً گفتگو ہوگی۔ بیانیات کے مرکزی مسائل میں سے ایک راویوں کی درجہ بندی بھی ہے۔ فکشن میں اس کے مطالعے کی ایک تاریخ ہے، جو ہنری جیمز کے دیباچوں اور پرسی لباک کے تبصروں سے شروع ہوکر نارمن فریڈمین کے بنیادی مضمون سے وین سی بوتھ کی فکشن کی بدیعیات تک آتی ہے۔ بوتھ فکشن میں مصنف اور راوی کے فرق پر تو اصرار کرتا ہے، لیکن واحد متکلم اور واحد غائب کے فرق کو اہمیت دینے سے انکار کرتا ہے۔ اُس کے نزدیک:

" To say that a story is told in the first or third person will tell us nothing of importance, unless we become precise and describe how the particular qualities of the narrator relate to spesific effects"

(The Rhetoric of fiction-p.150)

جدید نظریہ سازوں نے اس کام کو آگے بڑھایا ہے۔ بیانیہ کے تازہ نظریوں میں یہ بات موضوع بحث بنی ہوئی ہے کہ راویوں کی درجہ بندی میں Person کو بنیاد بنایا جائے یا نہیں۔ کون اور اشٹانزل روایتی تقسیم کو قبول کرتے ہیں اور راویوں میں Person کو بنیاد بنا کر ان میں تفریق کرتے ہیں یعنی واحد متکلم راوی اور واحد غائب راوی۔ ان لوگوں کی فکری اساس نظریۂ نقل پر ہے۔ اس کے برخلاف ژینت اور مائکے بال "Person" کی بنیاد پر تقسیم کو مسترد کرتے ہیں۔ ان کی فکری اساس نقل مخالف نظریہ پر ہے یا دوسرے لفظوں میں ساختیاتی ہے۔ کون اور ژینت کے مباحثے میں ژینت کا استدلال یہ ہے کہ ہر بیانیہ واحد متکلم میں ہوتا ہے، اس لیے Person کی بنیاد پر تقسیم نہیں ہو سکتی۔ اس کی وضاحت وہ یوں کرتا ہے کہ ''میں'' کا لفظ راوی سے متعلق ہوتا ہے۔ اور ''وہ'' کردار سے۔ لیکن اگر کوئی راوی اپنا حوالہ دینا چاہے، تو نام نہاد واحد غائب والے بیانیے میں بھی ''میں'' کا لفظ استعمال کرے گا۔ ژینت کے اس خیال کی تائید پریم چند کے افسانے ''کفن'' سے ہوتی ہے۔ ''کفن'' واحد غائب راوی والا افسانہ ہے۔ لیکن ایک جگہ راوی کہتا ہے: ''ہم تو کہیں گے کہ گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بیں تھا۔'' یہاں جمع متکلم کا صیغہ راوی نے اپنے لیے استعمال کیا ہے۔

کون نے اپنے ایک دعوے کے ثبوت میں کافکا کے ناول ''قلعہ'' کو پیش کیا ہے۔ یہ ناول پہلے واحد متکلم میں تھا۔ بعد میں واحد غائب میں لکھا گیا۔ لہٰذا کون کہتی ہے کہ Person میں تبدیلی کی اپنی ایک افادیت ہے۔

اشٹانزل بھی کون کا ہمنوا ہے۔ مگر اس کا طریقۂ استدلال الگ ہے۔ اس کی ایک دلیل یہ ہے کہ واحد متکلم بیانیہ تجربہ کرنے والی ذات اور بیان کرنے والی ذات میں ایک وجودی رشتے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ واحد غائب والے بیانیے میں یہ رشتہ غائب ہوتا ہے۔ اس کی دوسری دلیل یہ ہے کہ واحد متکلم بیانیے میں راوی اپنی کہانی کہنے کے لیے وجودی محرک کے تابع ہوتا ہے۔ محرک کے وجودی ہونے کے معنی یہاں یہ ہیں کہ راوی اپنے عملی تجربات کو بیان کرنے کی مجبوری محسوس کرتا ہے۔ لیکن واحد غائب بیانیے میں محرک

وجودی نہیں، بلکہ ادبی ہوتا ہے۔دوسرے یہ کہ واحد غائب راوی بآسانی ہمہ داں سے عینی شاہد کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے کیونکہ واحد متکلم کے برخلاف اس میں تجربہ کرنے والی اور بیان کرنے والی ذاتیں حائل نہیں ہوتیں۔ رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' اور عظیم بیگ چغتائی کے ناول ''چمکی'' سے اشٹانزل کے بیان کردہ نکات کی بخوبی تائید ہوتی ہے۔ Nilli Diengott اپنے ایک تازہ مضمون میں فریقین کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہونچی ہے کہ کون اور اشٹانزل کے نظریوں میں چند داخلی تضادات بھی ہیں اور ژینت کے ساختیاتی نظریے میں Mimesis چور دروازے سے داخل ہو جاتا ہے۔ ڈائنگوٹ کا کہنا ہے کہ بیانیے کا کوئی بھی نظریہ Mimesis کو مکمل طور پر نظر انداز نہیں کر سکتا۔ بیانیہ سے متعلق حال کی نظریاتی تنقیدی تحریروں میں نظریہ نقل کو اس کا مناسب مقام دینے اور دلانے کی کوشش ایک نئے میلان کی صورت میں ابھر رہی ہے۔

بلاشبہ بیانیے کے مسائل میں سب سے زیادہ دل چسپی اُن لوگوں نے لی ہے، جن کا تعلق ساختیاتی فکری رویے سے ہے۔ ان کے ہاں Human subject کے لیے جگہ نہیں ہے۔ اس لیے ان کے بیانیہ نظریوں میں کردار کو کہانی کے اہم یا غیر اہم عنصر کی حیثیت سے کوئی جگہ نہیں ملی ہے۔ ولادیمیر پراپ سے لے کر ژینت تک کسی نے بھی کہانی میں کردار کو کوئی اہمیت نہیں دی۔ پراپ صاف صاف کہتا ہے:

" Function must be defined independently of the characters who are supposed to fulfil them."

(Morphology of the Folktales, P-66)

ژینت کردار کو ایک ''تکلمی اشارہ'' Uttering Instance تصور کرتا ہے۔ لیکن حالیہ برسوں میں ساختیاتی نقاد بھی کردار کو اپنے نظریوں میں مناسب مقام دیتے نظر آتے ہیں۔ تو دوروف نے ۱۹۸۰ء کے اپنے ایک مضمون میں اس کا اعتراف کیا ہے کہ ناول میں کردار بہت اہم رول ادا کرتے ہیں اور انھیں کے ذریعے بیانیے کے دوسرے عناصر ترتیب دیے جاتے ہیں۔ دوسری طرف انسانیت پسند نقاد بھی بیانیے میں کردار کی بحالی کے لیے

کوشاں نظر آتے ہیں۔ ہوچمین بروچ (Hochman Baruch) کی کتاب Character in Literature(۱۹۸۳ء) ایسی ہی ایک معقول کوشش ہے۔

قدیم تنقید کردار کو ایک ''زندہ فرد'' سمجھتی تھی اور اُسے متنی سیاق وسباق سے الگ خودمختاری کا درجہ عطا کرتی تھی۔ نئے نظریہ ساز افراط وتفریط سے گریز کرتے ہوئے بیانیے میں کردار کا جواز فراہم کرنا چاہتے ہیں۔ یہ بھی ایک نیا اور خوش آئند میلان ہے۔ یہاں بھی نظریاتی بحثوں میں نظریۂ نقل کو مکمل طور پر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

آخر میں یہ عرض کرنا ہے کہ اُردو کی تنقیدی تحریروں میں نظریۂ بیانیات سے واقفیت کی شہادت نہ ہونے کے برابر ہے۔ بوتھ اور بارت کا حوالہ تو کہیں کہیں آ جاتا ہے۔ مگر اشعا نزل، کون، ژینت یا دوسرے علمائے بیانیات کا کوئی ذکر نہیں ہوتا۔ یہاں ایک مسئلہ تو نشانیاتی اصطلاحوں سے خوف کا ہے۔ عرصہ پہلے آلِ احمد سرور نے ''فکشن'' کے لفظ کو اردو میں برتنے کا مشورہ دیتے ہوئے کہا تھا: ''انگریزی کی ایسی اصطلاحیں جن کے مترادف الفاظ ہمارے یہاں نہ ہوں اور جو ہمارے صوتی نظام کے مطابق ہوں، انھیں بجنسہٖ لے لینے میں پس و پیش نہیں کرنا چاہیے'' (اردو فکشن مرتبہ آلِ احمد سرور ص ۲)۔ اس وقت ہمارے سامنے سوال صرف اصطلاحوں کا نہیں بلکہ پورے ادبی تجزیاتی ماڈل کو اپنانے کا ہے۔ مثال کے طور پر ژینت کے بیانیاتی ماڈل کو اردو میں منتقل کرنے کی صورت کیا ہوگی؟ اس پر ہمیں غور کرنا ہے ورنہ اردو میں فکشن کی تنقید تاثراتی بیانات سے آگے کبھی نہیں جاسکتی۔

مصادر:

(1) Stanzel, F. K.-A Theory of Narrative, 1984

(2) Hochman, Baruch-Character in Literarture, 1983

(3) Chatman Seymour- Narrative Structure in Fiction and Film1978

(4) Genette, Gerard Narrative Discourse 1979

(5) Cohn Dorrit- Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciosness in Fiction

(6) Docherty , Thomas. Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction, 1983

(7) Todorov Tzvetan-The Categories of Literary Narration, PLL,vol. 16 No I, 1980

(8) Bredin, Hugh- The Displacement of Character in Narrative Theory, BJE, 1982

(9) Diengott, Nilli - The Mimetic Language Game as Two Typologies of Narrators, MFS, 1987

(مطبوعہ، دو ماہی ''اکادمی''، لکھنؤ ستمبر اکتوبر ۲۰۰۰ء)

''خورشید احمد شعبۂ اردو علی گڑھ میں استاد ہیں۔ انھوں نے حالی پر بھی بعض بہت عمدہ مضامین لکھے ہیں۔''

شمس الرحمٰن فاروقی،

''شب خون'' اپریل ۱۹۹۲ء ص ۷۶

☆

''خورشید احمد نے، جو خود بھی مسلم یونیورسٹی میں اردو پڑھاتے ہیں، ہندی افسانے (''جیون راگ'') کا اتنا عمدہ تجزیہ کیا کہ ہم سب بھی اور ہندی والے بھی بے حد خوش ہوئے اور خود ہندی کے جن صاحب (ہردیش) کا افسانہ تھا، انھوں نے کہا کہ...... میرا دل خوش ہوگیا آج کہ کتنا اچھا آپ نے اس کو سمجھا اور Analyse کیا۔''

نیر مسعود

''شب خون'' مئی جون ۱۹۹۹ء ص ۵۹

''ڈاکٹر خورشید احمد...... نے اپنے مضمون (''مابعد جدید غزل'') میں جدید تر غزل کے اسالیب پر دقتِ نظر سے غور کیا اور بعض فکر انگیز باتیں کہی ہیں۔''

قمر رئیس

''معاصر اردو غزل'' ۱۹۹۴ء ص ۱۱

"......Khursheed Ahmad with (his) understanding of eastern literary theories in particular and western thoughts in general (has) enlivened the contemporary litrary scene."

Shafey Kidwai,

"Indian Literature" Nov. Dec. 95, P,162.